DAS MYSTERIENSPIEL

DAS MYSTERIENSPIEL UND WIR
Dr. Ludwig Benninghoff

THEATER UND KIRCHE
Hans Brandenburg

WORT UND GEBÄRDE
Dr. Friedrich Wolf

THEATER UND MYTHOS
Jacob Dodel-Elding

BEMERKUNGEN ZUM BEGRIFF „MYSTERIUM“
Dr. Ferd. Hestermann

KUNST IM KULT
Dr. Hans W. Fischer

DEUTSCHE BÜHNE E. V., HAMBURG

internetloge.de

Das Mysterienspiel

Ludwig Benninghoff

Das Mysterienspiel und wir

I.

Durch die dunkelnde, menschenerfüllte Kirche ist die Kumpanei der Spieler Haaß-Berkows unter dem Gesang des Gotteslobes geschritten und zum Altarraum emporgestiegen. Der Vorspruch ist beendet. Leuchtend bauen zwei Engel wie Pfeiler die Mittelgruppe des Spieles. Sie neigen das Antlitz zur Seiten, sie heben die Hand, in Weltabgründe schauend, schattend über die Augen und beginnen ihr Lied: „Wie schön leucht' uns der Morgen / Die Sonne bleibt verborgen / Gott loben wir schon / Im höchsten Thron."

Welche Wandlung ist vorgegangen? Es ist als ob ein Wunder geschah. Aus dem Raum der Kirche, aus der schweigenden Gemeinde, aus den spielenden Menschen ist eine neue, unfaßliche Einheit geworden. Die einfachen Worte, die Töne, die Bewegungen haben längst Erstarrtes gelöst, ein Werdendes, Lebendiges heraufgeholt. Das schlummernde Chaos vor der Schöpfung ruht gleichwie starrende Blöcke, unbewegte Urmaterie in uns. Es muß immer wieder von neuem durch das Schöpfungswort geweckt, erlöst werden. Nun erwacht es, gerät in Bewegung, hebt sich der Schöpfung entgegen: es wird Schöpfung. Wir fühlen, alte Heilswahrheiten sind nicht Begebnisse, die einmal geschahen oder nicht geschahen, sondern Symbole für ein Werden, das stets wieder neu in uns erstehen will. Der Fluß der gestaltenden Kraft durchströmt uns, es entzündet sich ein Licht und wir werden mit allem, was ist, sein Wiederstrahl. Wir werfen sein Leuchten zurück, ein Leuchten, das Tat ist, in dem Erden und Sterne rollend sich in ihrer Bahn bewegen, in dem die Welle ihren Lauf hat und das Sandkorn seinen Weg findet.

Was keine Vorspiegelung von Sonnenauf- und abgängen, keine Walhallszenerie mit Kulissen und künstlichem Licht vermochten, das hat ein einfältiges Wort, haben ein paar Töne, Bewegungen hervorgebracht: Den Sieg über unser selbstisches Ich, das Wunder der Vereinigung mit dem Geheimnis der Bewegung des All, die gnadenhafte Schau in das Mysterium des Seins.

Wie das Spiel weiter geht, werden wir aus dem Paradiese gestoßen, erwachen wir zur Bewußtheit, daß unsere Augen aufgetan sind und wissen, was gut und böse ist. Und dann beugen wir uns unter dem Fluch und treten selbst mit in den Reigen des Todes, leben alles Leben und sterben jeden Tod mit: „Das ist ein Ernten und ein Säen / Ein Sterben und ein Auferstehen!"

Wir haben nicht etwas gesehen, sondern sind zu etwas geworden. Wir haben uns nicht etwas Neues einverleibt, sondern Uraltes ist in uns wieder aufgegangen. Wir sind nicht ausgezogen, etwas Fremdes zu erobern, sondern in uns gegangen, um zu uns zu finden. Aber nicht zu unserer Selbstheit, sondern zu dem Wunder der Gemeinsamkeit, die uns mit Menschen, Tier, Blume, Stein und Stern unter die Einheit Gottes vereinigt.

Ein Kunstwerk ist immer tatgewordene Kraft eines schöpferischen Menschen. In unserem Falle ist Haaß-Berkow dieser Schöpfer. Selbst wenn er sich nur als Werkzeug fühlt, sich Künder eines anderen Menschen glaubt. Ideen, Lehren werden erst Tat durch den Künstler. Ja, er wird auch ohne sie, vielleicht nicht so schnell, vielleicht auf nicht so geradem Wege zu seinem Werk finden. Der Grund liegt in ihm selbst. Seien wir uns auch darüber klar: Die Wirkung der Spiele Haaß-Berkows ist nicht ohne weiteres als Sieg des Mysterienspieles zu bezeichnen, sondern das Mysterienspiel ist ein Instrument in der Hand dieses großen Meisters. Wir müssen uns hüten vor einer voreiligen Verherrlichung eines Mittels, das nur der schöpferischen Kraft und der seelischen Größe eines Begnadeten als Ausdruck dient. Die instinktive Sicherheit aber, mit der Haaß-Berkow und einige andere zum Mysterienspiel greifen, ja der unbewußt in uns allen liegende Hang gerade zum Mysterienspiel muß seinen tieferen Grund haben. Wer hier nur eine Mode sieht, verkennt den Sinn der Zeit.

II.

Unser Lebensgefühl und das Mysterienspiel.

Alles Schicksal ist Vorsehung. Der Abbruch unserer scheinbaren, äußeren Herrlichkeit hat uns die innere Nichtigkeit und Leere grauenhaft kundgetan. Wir sind durch Erleben neue Menschen geworden. Wir haben die Oberfläche verachten und durchschauen gelernt, sie polterte ja zu donnernden Trümmerhaufen übereinander. Wir haben freie Luft, freien Blick, Gefühl für das Wesentliche bekommen. Wir wollen die Schale nicht mehr und suchen den Kern. Unsere Augen möchten sehen lernen. Vor diesem Erleben sank das Kartenhaus unserer Zivilisation jämmerlich zusammen. Wir erkannten mit Abscheu und Grausen, daß der „zivilisierte Mensch des 20. Jahrhunderts" trotz Wissenschaft, Kunstbildung, Technik und wohlgeordnetem Staatsbürgertum an Erbärmlichkeit nichts zu wünschen übrig ließ. Der überspitzte Intellekt, die raffinierteste Kunstübung hat unser Wesen um keinen Gran bereichert. Wir sind aus Einbildung, Ueberhebung und Trotz jeder einzelne grenzenlos elend und einsam geworden. Nun bleibt nur die Umkehr, die Abwendung von uns selbst, die Abkehr vom Ich. Diese Abkehr bedeutet Zerknirschung,

Selbstverachtung, Selbstqual. Sie schillert furchtbar in wilder Fieberglut zwischen Trotz, Selbstbespeiung und Ekstase. Und doch gewinnen wir aus diesem Pfuhl langsam festes Land. Langsam, ganz langsam bricht aus der zerfurchten, zernarbten, harten Wintererde ein zarter Keim. Nicht mehr die Ichverneinung bleibt als grauenhaftes Ende, sondern über der Erkenntnis unserer Nichtigkeit kommt eine stille Zuversicht in uns hinein: Wir sind nur Teile eines Ganzen, wir sind nur Mitschwingende in einem großen Rhythmus, wir sind in ein Wunder mit hineingestellt, daß wir nie durchdringen, sondern dem wir uns hingeben. Die Achtung vor diesem Wunder begnadet uns wieder. Sie hilft uns über die Wirrungen des Intellekts hinweg. Sie läßt uns die unendliche Gemeinsamkeit mit allem Leben — nun nicht verstandesmäßig erkennen, sondern schauernd erfühlen. Wir schämen uns nicht, die Hände wieder erbebend zu falten und in Ehrfurcht zu schauen. Dadurch erhalten wir die Sicherheit des Gefühlsmäßigen zurück, das Tastgefühl, das Erahnen, das wir, wenn es zu uns kommen wollte, mit Besserwissen und „nackten Tatsachen" von uns wegtrieben. Nun erfühlen wir die Aeußerungen unseres Lebens nicht als Einzeldisziplinen, sondern wir haben ihren tiefinneren Grund, ihren geheimen Antrieb, ihre wundersame Verflochtenheit und Verkettung in unserem Blut fließen fühlen. Die seelischen Unwägbarkeiten dürfen uns wieder den Weg weisen, in ihnen zeigt sich das Walten einer Macht, vor der wir uns willig beugen. Ein Unerforschliches in uns, ein Seelisches gestaltet und treibt, das über Zeit und Ort ist, und uns verkettet mit den Geschlechtern, die vor uns waren und nach uns sein werden. Diese Gemeinsamkeit seelischen Werdens fassen wir als den Begriff Volk, in diese Gemeinsamkeit wollen wir uns versenken. Aber bei uns ist so wenig, das uns dieses Erleben möglich macht. Also suchen wir. Wir wenden unsere Blicke zurück. Da finden wir die mittelalterliche Menschheit, nennen wir sie nach dem höchsten Ausdruck ihres gemeinsamen Lebensgefühls, den gotischen Domen, die gotische Menschheit. Da haben wir in der Vergangenheit ein Ideal für etwas, das vielleicht ganz anders wird, aber wonach wir uns sehnen. Eine Menschheit, die nicht äußerlich mit Grenzen und Staatsformen zusammengebracht ist, sondern aus dem gleichen Lebensgefühl, aus urwüchsiger Kraft und dienender Hingabe zu einer in sich geschlossenen Einheit gefügt ist. Diese Menschheit kann ihrer Geschlossenheit den höchsten Ausdruck geben. Aus ihr kommen die Werke, die jeder erfühlt, weil sie dem Seelischen jedes Einzelnen und der Gesamtheit entwachsen: Sie holt das Weltall zusammen zu dem neuen Organismus der Dome, die Gestalt seelischer Umschöpfung sind, an der eine ganze Menschheit trug. Der künstlerische Gestaltungsprozeß, das Umschaffen, Neubilden, geschah unbewußt, als eine Selbstverständlichkeit, alle fühlen und erleben so. Es wurde nicht etwas Neues gezeigt, sondern etwas Allgemeines zur Sichtbarkeit erhoben. Die Lebensäußerungen als Kunst standen in solch unmittelbarem Zusammenhang mit dem Leben, daß man sich ihrer als einer Besonderheit gar nicht bewußt war. Eine dieser Lebensäußerungen der Kunst ist das Mysterienspiel. Wir müssen uns davor hüten, es als eine aus tiefster Weihe und Feierlichkeit erstandene Schau zu betrachten. Ueber den Unterschied von Kult und Mysterienspiel ist noch zu sprechen. Es ist freudiger Lebenswille, Lust am Spielen und

am Sehen, ja es ist Befreiung von den Schranken des Kirchlichen. Aber das ganze Leben ist noch so einheitlich, das Religiöse ist so unmittelbar in das Leben verflochten und so in jedes Leben verquickt, daß diese bunten, sinnenfreudigen Spiele eine herzlichstarke Frömmigkeit ausstrahlen und in ihrer Einfalt spielend zu Tiefen dringen, die einer gnadenlosen Zeit ewig verschlossen bleiben müssen. Das Volk findet sich zu diesen Spielen auf dem offenen Markt, unter freiem Himmel, die Gestalten der Evangelien sind ihm so nahe, so im Blut, daß sie in den Kleidern der Zeit wandeln und handeln. Etwas Künstlerisches, Aesthetisches, Bewußtes kommt gar nicht auf. Aber gerade diese Instinktivität gibt die große Sicherheit, diese Unmittelbarkeit hält die Grenzen, die keine Aesthetik und Ueberlegung, ja keine Künstlerschaft aus späteren Zeiten halten kann. Es ist ebenso wie mit dem alten Volkslied. Ein ganzes Volk hat die ihm gemäße Form im Blut, es sucht nicht nach ihr und bekümmert sich nicht um ihr Einhalten. Sie ist eben da als Aeußerung gemeinsamer seelischer Struktur. Wir erkennen nun aus unserer Bewußtheit heraus, über unsere Bewußtheit hinweg das Gnadenhafte dieser Kunst. Wir suchen wieder nach dem Ausdruck einer neuen Gemeinschaft für uns. Wir empfinden die Kunst als die Offenbarung gemeinsamen seelischen Lebens. Aber die Form ist verloren, weil die Gemeinsamkeit verloren ist. Aus unserer Armut soll uns die alte Form Ersatz bieten. Aber sie kann es nicht. Jede Zeit schafft ihre Form, alles Leben wandelt sich. Die Urprägung ist dieselbe, aber die Gestaltung muß sich ändern. Wie schon gesagt, bei Haaß-Berkow wirkt nicht das Mysterienspiel als solches, sondern das, was er uns durch das Mittel des Spieles gibt. Es ist seine eigene Gestaltung. Wir haben damit nicht das alte Mysterienspiel. Es ist als solches bis auf wenige Ausnahmen eine antiquarische Angelegenheit. Es hat eine andere Menschheit, eine andere Zeit als Grundlage. Wir fühlen nur in ihm den Ausdruck eines Gemeinsamen, zu dem wir hinstreben, das wir aber mit unserem Willen nicht erzwingen. Es ist Ausdruck für ein Ziel und eine Sehnsucht in uns. Nicht als Kunst, sondern als Leben. Wir wollen ja Kunst als Offenbarung unseres gemeinsamen Lebensgefühles. Aber wir müssen diese Gemeinsamkeit erst haben. Weil wir sie in der mittelalterlichen, gotischen Menschheit erkennen, können wir nicht mittelalterliche, gotische Menschen werden. Wir können nur in der Aeußerung des Gemeinschaftlichen als seelische Unwägbarkeit das Wesen unserer Kunst empfinden. Die Form kann nicht übernommen werden, sondern muß aus uns selber kommen. Das Beste, wozu uns das Mysterienspiel mitleiten hilft, ist die Gefühlserkenntnis vom Urgrund der Kunst. Wir können an ihm wesentlich und unwesentlich unterscheiden lernen. Nur damit ist es für uns lebendig, nicht als Selbstzweck.

III.

Bühnenspiel und literarisches Drama.

Kunst ist entäußerte Seele. Kunst verwandelt Seelisches in Form. Kultur ist die Offenbarung der Gemeinsamkeit seelischer Struktur in fruchtbringendem Wirken. Kunst ist mithin der sichtbare, untrügliche Beweis der

Höhe einer Kultur. In ihr findet die seelische Gemeinsamkeit ihren Ausdruck und wirkt nun wieder bestärkend, festigend, bindend auf diese Gemeinschaft zurück. Sie entsprießt einem seelischen Alleben. Ihre Aeußerungen aber sind verschieden nach der Begabung des Schaffenden. Die Erkenntnis, daß alles einem Urgrund entstammt, spricht nicht im Geringsten für eine Verwirrung der einzelnen Gattungen. Gerade die Unmittelbarkeit früherer Zeiten fügte sich instinktiv und selbstverständlich in die Wesenheiten und Gesetze der einzelnen Gattung. Wir teilen für unseren Zweck zwei Dinge: die Statischen, Unbeweglichen und die Dynamischen, Bewegungsfähigen. Wir haben auf der einen Seite das in materiellem Sinne Architektonische. Dieses schließt das Bild, das nur ein Teil des Architektonischen ist, mit ein. Das Wesentliche ist die Gestaltung eines seelischen Schöpfungsporzesses, das Bauen von Dingen in greifbarer Materie. Aber diese Dinge sind nicht um ihrer selbst willen, sondern sie bilden zusammen etwas Unfaßliches, Unmaterielles, Seelisches. Sie schaffen den Raum. Wir nehmen als Beispiel den Dom mit seinen Mauern, Pfeilern, Säulen, Gewölben und Fenstern. Die Bilder sind nur ein Teil in ihm, die mitdienen, eine Atmosphäre, etwas Seelisches heraufzuholen. Neben diesem Statischen das Dynamische. Bewegung, Ton und Wort. Die Unmittelbarkeit des Gestaltenden bringt das Kunstwerk hervor, mit dem Gestaltungsprozeß endet es wieder. Nur seine einzelnen Mittel, geschriebene Worte und so weiter bleiben, nicht mehr das Kunstwerk selbst. Wie das Bild nur ein Teil des statischen Kunstwerks ist, so das Wort nur ein Teil des dynamischen. Ebenso wie die geschriebene Note. Erst das gesungene Lied oder die gespielten Instrumente erheben die Note zum Leben, erst die Sprache bringt das Wort als Kunstausdruck zum Klingen. Wir dürfen dieses Wesen „Wort" nicht mit der Münze „Wort" verwechseln, die als Verständigungsmittel dient. Wie sich Bilder, Pfeiler und Wölbungen zum Bauwerk fügen, fügt sich Bewegung, Wort und Ton zur Universalität des dynamischen Kunstwerks. Dieses Kunstwerk nennen wir Spiel. Statisches und dynamisches Kunstwerk entspringen dem gleichen Grund und führen zu dem gleichen Erlebnis. Sie wachsen aus der Gemeinschaft und schließen zur Gemeinschaft zusammen. Aber der Weg ist verschieden. Unter der Wucht des gebauten Raumes, etwa im Dom, feiert eine Gemeinde ihren Gottesdienst, sie ist selbst bis zu einem gewissen Grade mithandelnd. Die feste Form des Kunstwerks vereinigt sich mit der festen Form der gemeinsamen kultischen Feier. Im Spiel muß die Gemeinde empfangend bleiben, sie wirkt aber als seelisches Fluidum zurück auf die Gestaltenden. Sie wird zur Einheit mit einem Werk, das erst vor ihr entsteht. Der Raum wird erst hervorgerufen durch das Spiel, nun nicht als materiell gebautes Werk, sondern als immaterielle, schwingende, labile Wesenheit. Das Materielle des äußeren Raumes — im Mysterienspiel gab es ihn überhaupt wohl selten — muß deswegen so selbstlos, neutral wie nur möglich sein, sonst prallt das Statische mit dem Dynamischen derart zusammen, das eins das andere aufhebt. Das Spiel schafft den Raum. Seine Bildung durch Kraftströme, die von Bewegung, Wort und Ton ausgehen, ist das wesentlichste Moment. Hier liegt das Wunder. Es entsteht ein neuer Organismus aus Gestaltenden und Emp-

fangenden. Eine Frage, woher dieſes Wunder kommt, worin es beſchloſſen liegt, ſteht uns nicht zu: es iſt ſchauendes Erfühlen dem Verſtande verborgener Geheimniſſe. Handlung und Nichthandlung, Leiden und Tat können dabei ſo wenig getrennt werden wie bei dem Eiſenſtück, das von dem Magneten abgeſtoßen und angezogen wird. Beſonderer Erwähnung bedarf zu den angegebenen Faktoren noch die Farbe, weil ſie mit einem Teil des ſtatiſchen Kunſtwerks, dem Bilde, zuſammentrifft. Im Spiel aber iſt die Farbe etwas anderes als im Bilde. Sie geht mehr auf ihr Weſen, auf das Licht. Weil das Spiel ſo „unwirkliche" Bedingungen hat, wirkt es ſo unmateriell. Da iſt auch die Farbe ſchwingendes, lebendig wandelndes, gebrochenes Licht, von dem Ströme und Gegenſtröme ausgehen, Erregungen und Bannungen, wie bei Tönen und Harmonien, die ihre Schwingungen auf unſer ſeeliſches Leben übertragen, ſich dort feſtſetzen und fortwirken oder ſagen wir beſſer: kosmiſches Bewegen in uns fühlbar werden laſſen. Dynamiſches: Kräfte, die den immateriellen Raum hervorrufen. Eine unmittelbare Menſchheit hatte dieſe Dinge im Gefühl. Sie grübelt nicht darüber nach und iſt ſich deſſen nicht bewußt, wie ſie die Aufgabe anfaſſen muß, ſondern kann gar nicht anders. Aeſthetik iſt nur der Erſatz von Gefühlsmäßigem durch die Bewußtheit einer Geſetzgebung. So kommt es, daß im Myſterienſpiel die Weſenheiten des Spieles ſo ſelbſtverſtändlich und ſicher eingehalten werden. Es ſei hierbei etwa auf das alte Spiel vom Antichriſten (herausgegeben durch die Hanſeatiſche Verlagsanſtalt, Hamburg) hingewieſen.

Die Bewußtheit, in ihrer Folge die programmatiſche Erklärung vom individuellen Menſchen, zerſtört die inſtinktive Sicherheit und bedeutet Verfall der Gemeinſchaft. Das Selbſtiſche, Intellektuelle ſchaltet ſich in den künſtleriſchen Schöpfungsprozeß. Nach und nach entſteht daraus eine Vergröberung des Gefühlsmäßigen. Organe, die nicht gepflegt werden, laſſen in ihren Funktionen nach. Das Kunſtwerk wird Entäußerung der Individualität, aber nicht Offenbarung der Gemeinſchaft. Infolgedeſſen findet es auch nicht zu dem geheimnisvollen Wunder, in dem ſich alle vereinigen, ſondern wendet ſich an die Sinne und den Verſtand des Einzelnen. Es muß eine Brücke zur Verſtändigung ſuchen. Es paßt ſich an oder umſchließt ſich mit den Mauern der Einſamkeit. Der gemeinſame Strom fließt nicht mehr, ſondern Blöcke ſtehen für ſich. Zum „Raum" reicht die ſeeliſche Kraft nicht mehr. Das bedeutet den Verfall ſowohl für das ſtatiſche wie das dynamiſche Kunſtwerk in ſeine Einzelheiten. Dieſe führen ihr Eigenleben, verlieren aber ihr Weſentliches. Das Bild gelangt zu einer Selbſtändigkeit, in der es ſich ganz an die Sinne, die Wahrnehmbarkeit mit den Augen wendet, das Wort wendet ſich an den Verſtand. Das letztere, das einer intellektuell werdenden Zeit beſonders liegt, gewinnt überhaupt die Vorherrſchaft. Wir haben das literariſche Zeitalter. Nun tritt aber für das Spiel eine verhängnisvolle Wandlung ein: Es wird dem Wort in ſeiner neuen literariſchen Geſtalt untergeordnet. Das urſprünglich Dominierende wird zu einem ausführenden Diener. Die literariſche Kunſtform des Dramas erzwingt vom Spiel ein ſinnfällig materielles Verkörpern des geſchriebenen Wortes. Damit iſt das Weſen des Spieles rettungslos zerſtört. Nun entſtehen nicht unfaßliche Weſenheiten

aus Wort, Bewegung, Ton, sondern geschriebene Geschehnisse werden materialisiert und vorgemacht. Wo das Wesen des Spieles, die natürliche Begrenzung sich sträubt, hilft die Technik aus. So kommt das Unding zustande, das wir im Theater zu sehen pflegen. Maßgebend sind nicht Gesetze des Spieles, sondern literarische Gesetze des geschriebenen Dramas. Die Bühne, die ja alles kann, mag sich damit abfinden. Das Bühnenspiel wird nicht nach seinem Wesen gewertet, sondern nach dem Verhältnis, das es zum geschriebenen Wort gewinnt. Es ist reproduktiv, es ist nicht Verseelung, Offenbarung, sondern Verkörperung von Geist, Materialisierung. Es wirkt nicht durch das Dynamische des Wortes, sondern das Begriffliche desselben. Es rührt nicht durch Bewegung und Ton die mitklingende Seele an, das geschieht höchstens durch die literarische Qualität, sondern macht Ereignisse, Tatsachen noch einmal und diese gefallen oder gefallen nicht: Die Seele schwingt nicht in Unfaßlichkeiten mit, sondern Auge, Verstand, Gehirn lauern lüstern auf Eindrücke und Besitzergreifungen. Die Verstumpfung nimmt immer mehr zu, derart, daß wir für das Natürliche, Selbstverständlichste gar kein Organ haben. Da ist das Mysterienspiel die beste Brücke. Es stellt an eine Zeit, die das Organ für das Wesentliche an Kunst verloren hat, keine unerfüllbaren Forderungen. Wir müssen in Betracht ziehen, daß es aus Sinnenfreudigkeit entstanden ist, aus einer Emanzipation gegen die strenge Gesetzlichkeit, die ihm ein Wuchern und Verästeln innerhalb der festgefügten Liturgie verbot. Es kommt dem Hang zu einer Veräußerlichung schon entgegen, trägt aber in seiner Kultur, die auf dem Gemeinschaftsleben beruht, genug der alten Kraft in sich. Wir müssen auch über das Mysterienspiel hinaus. Wie schon gesagt, es ist zu trennen vom Kultischen. Das kultische Spiel, etwa die Aufführung einer Messe ist Offenbarung im letzten Sinne. Hier hat der Ernst einer neuen Zeit einzusetzen. Aber wir müssen wissen, daß wir als Grundlage den Lebensernst dazu brauchen. Wie kann in uns etwas mitklingen, was nicht in uns vorhanden ist? Damit fällt überhaupt der Begriff des Schauspielens. Es kann nicht etwas vor- oder nachgemacht werden, sondern der für Bewegung (Tanz), Wort und Ton begabte Mensch gestaltet das Imaginäre und weckt es in uns. Es hieße auch für die geschriebene Unterlage eine gänzlich neue Form schaffen. Aber davon müssen wir ausgehen, daß das Spiel das Wesentliche ist, alles andere Hilfsmittel. Die Frage würde sich also um die Gestaltung des Spieles, ja um die Materialität des äußeren Raumes drehen, der jedenfalls unser Theater in keiner Hinsicht ist, und dieses müßte eine neue Dramatik bringen. Nicht umgekehrt. Aber das Grunderfordernis wäre wieder das Lebensgefühl einer neuen Gemeinschaft, sonst exkrementieren Individualitäten wie im sogenannten expressionistischen Drama — eben die Individualität ihrer Seele, die in den anderen keinen Widerhall findet, weil sie in sich verschlossen ist.

Diese Wertung des literarischen Dramas als Verderb des Spieles schließt natürlich die Hochschätzung unserer dramatischen Literatur eben als Literatur nicht aus. Der lesende Mensch gehört zu dieser Zeit und für diese Kunsterzeugnisse, ob nun die Form äußerlich dramatisch aussieht oder nicht. Es ist auch nicht abzuweisen, daß Vieles im Sinne des alten Spieles, ja im

Sinne des Myſterienſpieles in unſerer dramatiſchen Literatur ſteckt. Der Fauſt wird das größte Myſterium unſeres Volkes bleiben, Schillers Jungfrau von Orleans als ein Myſterium würde dem Werk zu einer neuen, in ſeinem Weſen liegenden Offenbarung verhelfen, die ſo manche gängig gewordenen Vorurteile gegen ein nur äußerlich dramatiſches Gefüge als literariſche Nebenſächlichkeit zerſtreute, Strindbergs „Nach Damaskus" und Traumſpiel gehören hierher. Im Grunde aber wird unſer Spiel äußerlich unendlich viel anſpruchsloſer nach ſeiner lediglich literariſchen Wertung ausſehen. Ein beſonderer Hinweis auf die Dialogform der Edda ſcheint mir hier angebracht. Da iſt das Weſentliche: Worte, die ungeheure Spannungen erzeugen, von denen unglaubliche Wirkungen ausgehen.

IV.

Ueber das Stoffliche der Myſterienſpiele.

Der Stoff der Myſterienſpiele ergibt ſich als eine Selbſtverſtändlichkeit. Er iſt, faſt möchte ich ſagen, eine Angelegenheit zweiten Grades. Er bietet nur den Anhalt für das künſtleriſche Schaffensbedürfnis. Wahre Kunſt wird immer zur tiefen, letzten Schau führen. Für dieſes innere Erleben bildet die heilige Geſchichte dem mittelalterlichen Menſchen die einzige Aeußerungsmöglichkeit. Sein Fühlen iſt derart damit verbunden, daß er dieſe Dinge ebenſo wie im Bild immer als Ausgangspunkt der Geſtaltung wählen muß. Im griechiſchen Drama iſt es ebenſo. Die Gemeinſchaft lebt in ihnen, ſie ſind ihr eine natürliche Gegebenheit. Hier aber liegt wieder die Schwierigkeit unſerer komplizierten Zeit. Das Gegenſtändliche iſt uns keine Selbſtverſtändlichkeit, ſondern Zweck. Schlimmer: wir haben nichts Selbſtverſtändliches, um das ſich als Geſtaltungsgrundlage unſer Schaffen bewegt. Dieſes Gemeinſchaftliche iſt verloren. Wir haben höchſtens bibliſche oder hiſtoriſche Dinge, die wir alle kennen. Dieſes Kennen darf aber nicht mit einem Leben in dieſen Stoffen verwechſelt werden. Wir kommen alſo oft an einen Stoff erſt heran und dieſe Angelegenheit zweiter Ordnung wird zur Hauptſache erhoben. Die Vorbedingungen für eine Aufnahme im Sinne des mittelalterlichen Spieles fehlen uns. Sie ſind eben nicht zu erſetzen. Es iſt etwas unendlich Verſchiedenes, ob ich mit Hunderten etwas wie die bibliſchen Dinge im Blut trage und nun bei einem Kunſtwerk wie Meſſe, einem Lied wie „O Haupt voll Blut und Wunden" bis ins Mark erſchauere, oder ob meine Aufnahmefähigkeit oder mein Intereſſe ſich an einer Geſchichte feſthakt.

Wie dem auch ſei, das Gegenſtändliche darf jedenfalls nicht Hemmnis zum Erleben ſein. Es muß die Schau, die Offenbarung ermöglichen. Wir ſtehen hier gerade bei den Myſterien vor einer Unbegreiflichkeit. Unſer eigenes Weſen, das Welterfüllende klingt ſo ſelbſtverſtändlich darin und hat ſich mit dem Stofflichen zu einer Einheit verwoben, ohne daß wir die Nähte der Geſtaltung fühlen. Das Wunder bleibt Wunder, aber läßt nicht ein Rätſeln offen, ſondern löſt ſich in Hingabe. Wir aber ſuchen Erweiterung darüber hinaus. Hier liegt wohl der Unterſchied zwiſchen dem Myſtiſchen dieſer Spiele und dem Mythos, nach dem wir ringen. Das Myſtiſche iſt ganz

Hingabe und Verſenkung, das Ich und All löſt ſich in Gott. Das Mythiſche ruft nach Geſtaltung. Es will Konzentration, um nicht zu ſagen Vermenſchlichung der Kräfte im All. Der Affekt, der Wille herrſcht ſtärker vor. Die ſeit Nietzſche gebräuchlichen Begriffe des Dionyſiſchen und Apolliniſchen wären in gewiſſem Sinne für das Myſtiſche und Mythiſche zutreffend. Das eine erregt, erahnt, ſchaut, löſt ſich in Hingabe, das andere erzwingt Geſtaltung. Ein Unterſchied zwiſchen Vergeiſtigung und Verſinnlichung. Aber je gelöſter, ſchauender der Mythos iſt, umſomehr leitet er zur Gnade der Myſtik über. In unſerem Weſen liegen beide.

Wir haben von dem ſtatiſchen und dynamiſchen Kunſtwerk geſprochen. Wir haben erkannt, daß beide aus dem Gemeinſchaftsgefühl erwachſen müſſen. Die Tatſache, daß ein Lebensgefühl für beide die Grundlage iſt, führt uns zu der Erwägung, was unſerer Zeit mehr entſpricht. Eine Zeit des Werdenden, Fließenden wird eher zum Dynamiſchen neigen. Die feſtgefügte Sicherheit und Ruhe zum Statiſchen fehlt. Daher werden die beſten Kräfte im Erfühlen des uns Gemäßen zum dynamiſchen Kunſtwerk, zum Spiel hinkommen. Nach und nach ſammeln ſich dieſe Kräfte. Nach und nach ſammelt ſich um ſie ein Gemeinde als unerläßliche Grundlage. Als beſondere Namen greife ich Haaß-Berkow und Rudolf von Laban heraus. Fragen wir aber, was bei uns allen not tut, um zu einer neuen Kunſt zu finden, ſo müſſen wir hinblicken auf jene Zeit der Myſterien, wo ein ſeeliſch einheitliches Volk ſtark und groß genug war, in einem Wunder aufzugehen und ſich gläubig zu neigen. Ehrfurcht und ein reines Herz gehört dazu und Gnade, die uns dann des Schauens würdigt, Ehrfurcht vor dem Wunder Gottes in uns ſelbſt. Wie ſagt Morgenſtern: „Was iſt ein perſönlicher Gott anders als der Rieſenſchatten, den wir ſelber auf den Vorhang der ewigen Myſterien werfen.“

Hans Brandenburg

Theater und Kirche

1

Nicht als aktuelle Frage, von irgend einem Parteistandpunkt aus, will hier das Thema Theater und Kirche behandelt werden. Vielmehr sollen einzelne Lichter in den großen gesetzmäßigen historischen und ästhetischen Zusammenhang zwischen Kult und theatralischer Darstellung hineinleuchten, soweit ihn der antik-abendländische Kulturkreis darbietet. Davon haben wir uns für die Gegenwart, die ihre Teilnahme wieder dem alten Mysterienspiel zugewendet hat, lebendigere und fruchtbarere Erkenntnisse und Anregungen zu versprechen als von noch so wohlgemeinten Tendenzen.

Alles Theater hat einen doppelten Entstehungsgrund: einerseits in den durch Priesterschaft ausgeführten kultischen und ritualen Handlungen, andererseits in der Volksversammlung mit ihrem Bedürfnis nach sinnlichem Vergnügen, Selbstdarstellung und dem Wort der Stunde. Allein diese Doppelheit ist ursprünglich allenthalben eine Einheit. Diese Einheit der frühen Kulturen, die einen Unterschied zwischen geistlich und weltlich nicht kennt, besteht in einem mächtigen Gemeinschaftsgefühl, dessen Ausdruck das Fest ist. Und das Fest hat stets, auch das weltliche, seinen religiösen Charakter gewahrt, es stellt alle Lust unter eine höhere Idee.

Wenn man bei der Erörterung des Theaterphänomens mit Vorliebe das Beispiel der Griechen heranzieht, so sollte man sich bewußt bleiben, welch ungeheure und unüberwindliche Schwierigkeiten es bietet. Auch das griechische Theater ist freilich aus Kultfesten hervorgegangen, und zwar aus solchen, deren Weltlichkeit unsere religiösen Begriffe übersteigt. Aber die Frage, die der junge Nietzsche als Kardinalfrage erkannt und gelöst zu haben glaubte, wie sich nämlich in der griechischen Tragödie Dionysos und Apollo feindlich begegneten und versöhnten, mag oft unbedeutend erscheinen gegenüber den Rätseln, die ewig ungelöst übrig bleiben. Wollen wir dieses Theater als Gottesdienst ansprechen, so vermissen wir in ihm plötzlich wieder eine entscheidende Funktion des sonst doch vorhandenen Priestertums. Haben wir sichere Anzeichen, daß es ein künstlerisches und geschäftliches Privatunternehmen einzelner Dichter war, die noch dazu gleichzeitig als Musiker, Spielleiter und Mitspieler wirkten, so überrascht uns die Unterstützung, die der Staat diesem Unternehmen in viel weitergehendem Maße angedeihen ließ als in anderen Ländern seinen eigenen Institutionen. Und über dem allen steht noch die echt antike Einrichtung des Wettkampfes mit Richterspruch und Preisverteilung. Wir haben uns hier den Dichter, wie sehr auch sein Konkurrententum für unser Empfinden dem widerspricht, selber als Priester und zugleich als öffentliches Organ der Staatsweisheit zu denken. Wir

stehen vor einer so mächtigen Einheit des religiösen, politischen und künstlerischen Lebensgefühls, daß sie uns überhaupt nicht vorstellbar ist, einer Einheit, die umso mächtiger zu sein scheint, je dezentralisierter — in einem uns ebenso unbegreiflichen Maße — das Leben selber ist, das wir nur in kleinste Einheiten zersplittert zu sehen glauben. Und vielleicht ist gerade nur aus diesem Widerspruch und seiner Spannung das tragische Theater der Griechen erklärbar, als schöpferischer Ausgleich wie von Dionysos und Apollo so auch von Volksgefühl und Stadtstaat, von Chor und heroischem Einzelmenschen, von Fatum und Göttervielfalt, von Orakeltum und mangelnder kirchlicher Organisation. Und in keinem Fall darf man in dem der Tragödie nachfolgenden Satyrspiel irgendwie einen Ursprung der Komödie sehen. Es ist vielmehr die Tragödie noch einmal, nur mit verändertem Vorzeichen: die Unsterblichkeit, die nach dem Untergang des Helden bleibt, nämlich die Herrschaft der Elementargeister, die den Kampf zwischen Göttern und Menschen überdauert.

2

Bei uns ist das Theaterspiel nicht aus den christlichen Feiern hervorgegangen, sondern aus den Festen und Gebräuchen der Urreligion. Und dies könnte freilich auch bei den Griechen angenommen werden, worauf vielleicht die befremdliche Erscheinung des Dionysischen innerhalb der olympischen Welt und Kultur zurückdeutet. Noch das christlich-mittelalterliche Mysterium hat zum mindesten seine eine Wurzel in den Natur- und Jahresfesten des Germanentums. In die Sippen, Dörfer, Kultgemeinden, die hier spielten, stellte die Kirche eine neue, völlig andersartige Gemeinschaftsform. Sie enthielt zwar in ihren Zelebrierungen am Altar, wie aller Gottesdienst, auch Keime des Theaters, diese entwickelten sich indes doch wohl nur zu einem ausgesprochenen Spielcharakter, da die Kirche dem vorhandenen „heidnischen" Spieltrieb notgedrungen Rechnung tragen mußte. So konnte sie auch die vorhandenen Hauptfeste nicht ausrotten, sondern nur umdeuten: das Fest des wachsenden Lichts als die Weihnacht, in der das Licht der Welt geboren ward, das Frühlingsfest als Auferstehung des Herrn und die Sommersonnwend als Erneuerung durch die Taufe. Und alle diese Feste vertrieben nicht die alten Götter, sondern drängten sie nur zurück und verwandelten sie, so daß sie als ein hell-dunkler Kranz von Dämonen und Geistern den Lichtkern der Kirchenfeste umgaben. Nur mit den Pfingsten setzte die Kirche ein selbständiges Fest ein. Und ob dieses Fest des heiligen Geistes, als das einzige eigentlich christliche, auch ihr herrlichstes ist, so muß doch zugegeben werden, daß sein Sinn esoterisch blieb und niemals volkstümlich wurde. Fronleichnam dagegen hat den orientalisch-antiken Dionysoskult, christlich gewandelt, ins Abendland getragen und damit das vielleicht einzige allen Völkern gemeinsame religiöse Grundgefühl und Grundsymbol getroffen: das Geheimnis der Verbindung von Leib und Blut mit Brot und Wein.

Die Kirche nahm bald auch Laien, d. h. Nicht-Geistliche, als Mitwirkende in ihre Schaustellungen auf. Und dies Laientum behauptete schließlich in den Spielen die Alleinherrschaft und drängte sie aus dem Gotteshause auf den freien Platz vor ihm. Die Kirche duldete das, da sie in diesem Augen-

blick bereits ihrer geistigen Herrschaft völlig sicher sein konnte; immerhin bewies sie hier, daß sie nicht das Vermögen oder nicht den Willen besaß, die Theaterkunst auf die Dauer ihrem Bau einzufügen, wie sie es doch mit den übrigen Künsten tat. So verwilderten, isoliert und zuletzt verboten, die Laienspiele. Das hohe Drama der Christusgestalt wurde höchste Kunstform nur in den Werken von Malern und Plastikern, und als nach dem Dreißigjährigen Kriege der Boden für Passionsaufführungen in den Gemütern neu bereitet war, wurde deren Träger auch jetzt nicht das Theater, sondern die Lutherkirche und die Tonkunst. Als Zeugnis dieser Entwicklung, wie das deutsche Passionsspiel zwischen bildender Kunst und Musik vergeblich um seine letzte Form gerungen hat, ist bis heute Oberammergau übrig geblieben.

Aber wie die mittelalterliche Kirche nach Ausschaltung des lebendigen menschlichen Leibes ihr Glaubensgebäude längst zu einer riesenhaften Aufschichtung von Dogmen und Begriffen getürmt hatte, brachte sie doch noch ihr großes Drama hervor, Erfüllung und Abschied zugleich. Das geschah jedoch fern von Deutschland und Mitteleuropa. Denn dazu mußte das spirituelle Wesen neues Blut trinken, und dies konnte es nur in dem aufblühenden Lande einer unbändigen animalischen Spiel- und Schaulust, einer rassenmäßigen orientalischen Tradition und eines modernen, im Grunde unchristlichen Nationalbewußtseins: in Spanien.

3

Die geistlichen Schauspiele Calderons sind kirchliche und dramatische Allegorien, aber solche, in denen die Begriffe Fleisch und Blut werden. Heute ist von der ganzen Allegorik des Mittelalters nur noch der Tod als das Gerippe mit Sense und Stundenglas jedem geläufig, aber diese sinnfällige Geläufigkeit wußte Calderon einer ganzen Welt von Begriffen, dem gesamten christkatholischen Dogmengebäude zu verleihen, und die Welt, die Schönheit, die Jahreszeiten und die sieben Tage, die menschliche Natur, der Verstand, der Gedanke, der Wille, das Gedächtnis und die fünf Sinne, der Körper, die Seele, das Leben und der Traum, die Unschuld und die Schuld, das Vermögen, die Wollust, die Welteitelkeit, die Götzenliebe und der Neid, die Liebe, die Weisheit und die Sehnsucht, die Sünde, die Buße, die Gnade und das Gesetz der Gnade, die Idolatrie und die Apostasie, das Heidentum, das Judentum, die Synagoge und der Koran werden bei ihm nicht tote Konstruktionen, sondern durch Glaubenszwang hervorgetriebene Verkörperungen, die als handelnde Personen auftreten. Und in dieser Personifizierung der Begriffe und Eigenschaften, welche die ganze Natur in das kirchliche Lehrgebäude einbezieht und wiederum das Lehrgebäude durch die ganze Natur belebt, welche die Bühne in einen Altar und den Altar in blühende Auen verwandelt, erscheint der alte und der neue Bund, erscheinen Welt, Ober- und Unterwelt, deren Mächte sich mit den auf sie bezogenen Sprüchen der Prophetie vor dem Zuschauer ausweisen, und der alte Bund empfängt sein Licht ganz durch den neuen Bund, ja, die antike Mythologie ist christlich gedeutet, ist ins Alt- und Neutestamentarische umgebogen. Der Baum des Todes im Paradies und das Kreuz als Baum des Lebens spenden Gift und Gegengift, auf die Frucht der Sünde und ihren verderbenbringenden Genuß

folgt Reinigung und Erlösung durch Wasser und Brot; die Aufrichtung der ehernen Schlange wird zur Aufrichtung des Kreuzes, die Mannaspeisung zum Sakrament des Abendmahls, in Amor und Psyche suchen und finden sich die göttliche Liebe und die menschliche Seele, Ulyß und Circe sind der auf dem Meer des Lebens irrende Mensch und die Zauberin Sünde, das Nachtmahl Belsazars verwandelt sich in dasjenige des Herrn, Orpheus und Euridike bedeuten Christus und die von jenem durch die Höllenfahrt gerettete menschliche Natur — ein ungeheures, deutungsreiches Analogien- und Allegorienspiel, das die sinnlichen und übersinnlichen Kräfte zu einem Reigen löst und bindet und das sich in seinem Mittelpunkt zum Sakrament aufgipfelt, zum Kreuz mit Hostie und Kelch. Die Dogmen werden zum biblischen Mythos, der Mythos des jüdischen und heidnischen Altertums wiederum auch zur Dogmatik und beides zum Mysterium, das in den Glanz der christlichen Glaubenstatsachen und Heilswahrheiten mündet, und selbst die Geister der Sophistik, des frechen Abenteuers und eines skurrilen Humors sehen sich am Ende zur Anbetung des freiwillig oder zerknirscht geglaubten Wunders gezwungen.

Diese Dichtung ist von großartiger Oeffentlichkeit; sie macht Straße und städtischen Platz zur Bühne, den Schauplatz zur Kirche, die Kirche zum Schauplatz, den Darsteller zum Priester, den Priester zum Darsteller, die heilige Handlung zum Schauspiel, das Schauspiel zur heiligen Handlung, das Drama zur vaterländischen Geschichte und diese wiederum zu einem Teil der christlichen Offenbarung: was alles etwa im Tod Königs Ferdinand des Heiligen zu Tage tritt, wo z. B. das Tedeum des Volkes mit zum Drama gehört und wo, wie auch sonst, das Drama Teil und Höhepunkt des Gottesdienstes bildet.

Alle geistlichen Spiele Calderons waren für das höchste Kirchenfest, die Fronleichnamsfeier, gedichtet, ihre Aufführung schuf aus der Prozession einen einzigen riesigen sinnbildlichen Bewegungsvorgang, der im Dichterworte gipfelte. Nur durch Calderon wurde die Dichtung, gleich der bildenden Kunst und Musik der mittelalterlichen bis barocken Zeiten, ein Teil des christlichen Kultus, er ist in diesem Sinne der einzige katholische Dichter, dafür aber auch derjenige, der alle Kräfte konzentriert, die in den übrigen Künsten auf zahllose schaffende Persönlichkeiten verteilt sind.

Und nur als Kultform ist sein geistliches Drama zu verstehen, nur als solche ist es überhaupt möglich, und es steht doch im starken Gegensatz zu dem anderen kultischen Drama: zur antiken Tragödie. In dieser waltet ein Fatum über Göttern und Menschen und gestattet gleichwohl, ja, erzwingt die tragische Freiheit des sich letzten Endes selbst bestimmenden Menschen und seine sich durch Opfer und Sühne selbst aufhebende Schuld. Bei Calderon ist das ganze Leben ein Kampf zwischen Gut und Böse, dessen ungeheure Spannung aus der Gottheit kommt und sich nur in ihr und durch sie wieder ausgleicht: Luzifers eifersüchtige Liebe zu Gottes Lieblingswerk, der menschlichen Natur, noch bevor diese überhaupt geschaffen ist, führt zu seinem Abfall und zur Verführung des Menschen durch ihn, aber aus der Gottheit entspringt nicht nur die in Luzifer verkörperte Kraft des Bösen, sondern auch die in Christus verselbständigte Erlösungskraft, und dem Fatum ist damit das Gnadenwunder

entgegengesetzt. Statt des tragischen Menschen, dessen Untergang zugleich seinen Sieg bedeutet, steht hier der getriebene und erlöste Mensch, der sich aus den Strudeln des Lebens in das Schiff der Kirche rettet. Jeder Ansatz zur Psychologie, der in der Antike immerhin vorhanden ist und sich nach beinahe zwei Jahrtausenden mit Shakespeare entfaltet, dessen Drama noch mehr den Antipoden zum Calderonschen bildet als das antike, ist bei Calderon völlig in den kosmischen Bezug verschlungen, welcher die Geschicke ganz von außen herleitet und rein aus dem Transszendenten die bewegenden Kräfte des Daseins und des Dramas nimmt. So entstand ein dogmatisch-dichterisches Universum, ein großes Welttheater, ein Mikrokosmos als göttliche Komödie, dessen von außen kommender Schwung zum Gewölbe gebunden ist, zum riesigen barocken Dom, der in sich selber kreist und erstarrt. Und wie die antike Tragödie das Dionysosfest krönte, so krönt dies gänzlich andersartige christliche Drama das am meisten antike christliche Fest, das Blutsfest des gewandelten Gottessohns.

4

Inzwischen aber hatte sich längst die Entwicklung jenes anderen, des rein weltlichen Spielzweiges vollzogen, des einzigen der beiden, der im Abendlande das Theater als ständige Einrichtung hervorbrachte. Im Grunde handelt es sich um den ewigen Unterschied von Tragödie und Komödie. Die Tragödie ist kultisch, volkstümlich, von Priestern oder einem priesterlichen Dichter getragen, die Komödie weltlich, gesellschaftlich, von Berufsschauspielern aufgeführt. Und vielleicht nur, weil das christliche Drama zwischen beiden Richtungen unentschieden blieb — denn die christliche Kirche setzt den Glauben über den Kult —, weil es in der Kirche auf die Dauer nicht Raum fand, weil es, zwischen Priestertum und Laientum, weder die Freiheit des Dichters noch ein eigenes Schauspielertum sich entfalten ließ, gelangte es nicht zu einer letzten Reife. Denn auch die Autos sacramentales des Calderon stammen von einem weltlichen Komödiendichter und sind in einer Zeit und in einem Lande entstanden, die schon den Berufsschauspieler kannten. Immerhin steht das christliche Mysterium, Mirakel- und Allegorienspiel natürlich der Tragödie näher als der Komödie. Hingegen sind die sogenannten Trauerspiele unserer höfisch-bürgerlichen, gesellschaftlichen Epochen, einschließlich Shakespeares und der großen Franzosen, in demselben Maße wie die griechischen Satyrspiele T r a g ö d i e n, so K o m ö d i e n mit umgekehrtem Vorzeichen.

Das Komödienspiel hat sich aus dem Gauklerwesen des fahrenden Volkes entwickelt, und nur insofern kann man das unsrige auf den römischen Mimus zurückführen, als dieser auf ähnlichen Erscheinungen beruht. Bei uns hat erst die Renaissance die Umschichtung des Volkes in Gesellschaft vorgenommen. Und einzig das Gesellschaftsleben ist wie im alten Rom so im späteren Europa der Boden der Komödie; sie setzt einen Kodex gesellschaftlicher Rangordnungen und Konventionen und ein dadurch hervorgerufenes Typen- und Charakterspiel voraus. In Deutschland kam es zu einer großen, ruhigen Gesellschaftsbildung nie. Das deutsche Lustspiel ist nicht Komödie, sondern Schwank und Posse, die derbe Lustigkeit an sich, und die Ansätze zu einer bürgerlichen

Komödie, die in der zünftlerisch engen Volkskunst des Hans Sachs zu finden sind, verschüttete der Dreißigjährige Krieg. Nur wo Hof und Bürgertum Weltweite und Weltgeltung erlangten, in Spanien, England und Frankreich, gedieh ein großer Komödienstil. Auch später blieb bei uns die Bildungsschicht zu dünn, und unsere Klassik, an der Antike genährt, rang um die Tragödie, deren letzte Neuformen, wie alle tragischen Formen solche übergesellschaftlicher Art, unserem Volke vorbehalten zu sein scheinen.

Immerhin hat im Abendland, im Gegensatz zur Antike, erst die Gesellschaftsbildung dem dramatischen Dichter den Weg frei gemacht, auch bei uns. Die Renaissance baute den Fahrenden feste Häuser, das Komödiantentum wurde zu einem selbständigen, wenn auch noch Jahrhunderte schwer mißachteten Stand. Aber unsere verhängnisvolle Theaterentwicklung trieb zu einer neuen Spaltung. Seit dem Barock ging die Musik das fragwürdige Bündnis mit der perspektivisch-illusionistischen Architekturmalerei ein, und wenn in Deutschland auch der Geist der Oper, der in Italien geboren worden war, in stetem Kampfe mit sich selber blieb, so gewann doch die Würde der Musik nichts durch diesen Kampf, in dem Schaubühne und Schauspiel, Raum und Bewegung, Leib und Wort entarteten. Kulissen und Naturalismus sind Siegestrophäen der Oper, die sie über dem in ihrem Schatten stehenden Wortdrama aufgehängt hat. Und das Gesellschaftstheater ist zum Geschäfts- und Repertoiretheater geworden, freilich unter noch vielen anderen Zwängen, die hier nicht erörtert werden sollen.

5

Wie auch fernerhin der Kampf des Theaters und um das Theater sich entscheiden mag, der bei uns, wie das ganze Leben, in ein Stadium der Katastrophen getreten ist: niemals vielleicht, so sehr man dies beklagen mag, wird öffentliches Spiel mehr Krönung eines Festes, aber es kann, inmitten einer allgemeinen Festlosigkeit, noch einmal wieder selber ein Fest sein. Und Kirche und Theater, durch die Geschichte bei uns getrennt, treten dennoch in desto lebendigere Wechselwirkung, je mehr sie ihre ursprüngliche, auf immer verloren gegangene Einheit empfinden, die unverbrüchlich über ihnen schwebt. Noch besteht die Messe, die, wie aller Kult, den Grundcharakter, das Elementargesetz von Tanz und Theater trägt. Und schon sieht der tiefere Theaterfreund wieder, was jede echte dramatische Handlung mit Ritus und Zelebrierung gemein hat. Durch alle Organisation hindurch schlagen doch scheinbar so bloß zivilisatorische Einrichtungen wie der Bühnenvolksbund eine sehnsüchtige Brücke zwischen beiden Welten. Und wenn sich heute Kirchen wieder dem Theaterspiel öffnen, so mögen viele Katholiken dabei die Wiedergutmachung eines althistorischen strategisch-kulturellen Versäumnisses und viele Protestanten diejenige einer dauernd verschuldeten Vernachlässigung des Kultischen fühlen. Jedenfalls sind diese Gefühle wertvoller und fruchtbarer als die vielleicht häufigeren einer Angst um Profanierung des Heiligtums.

Dennoch bleibt eine reinliche Scheidung notwendig, eine Scheidung, die nur Wechselwirkung und keine Verquickung verträgt. Mit Dogmen und Weltanschauung kommt man der Kunst nicht näher, und der Ruf nach dem „katholischen Dichter" beweist nur die geheime unerwünschte Erkenntnis, daß

ſich die organiſche Selbſtändigkeit der Kunſt konfeſſionell nicht mehr binden läßt. Das Theater kann auch im höchſten Falle „nur" ein Tempel über (oder unter) den Konfeſſionen ſein, in dem jeder Glaube zu einer un- und alldeutbaren Schau von Geſtalten wird.

6

Zuletzt wollen wir noch einen Blick auf die chaotiſch quirlenden Formen werfen, in denen die alten Kräfte Kult und Darſtellung um neue Bindungen ringen. Hier glaubt man, daß neue Gemeinſchaften erſt das theatraliſche Wort und Spiel hervorrufen, und dort, daß nur Dichtung und Darſtellung in einer gemeinſchaftsloſen Zeit Volk und Gemeinſchaft noch einmal wirklich machen können. Hier ſchafft Leo Weismantel mit einer Dorfgemeinde der Rhön ein frommes Spiel und läßt in einer mittelalterlichen Kirche einen Totentanz unſerer Zeit aufführen, dort weiß Bernd Iſemann in ſeinem großen dreiteiligen Chriſtusdrama den Chriſtus der Kirche, ohne ihn „pſychologiſch" zu vermenſchlichen und den Wundern des Glaubens, der Evangelien und Sakramente zu entreißen, doch mit den menſchlichen Bezügen der heutigen Bühne und der Dichtung zu erfaſſen. Und beide Elemente unſeres Theaters: die Antike und das Mittelalter, drängen, nach Vereinigung ſtrebend, nicht als romantiſche Sehnſuchtsziele, ſondern als die tiefen Weſensſchichten unſerer Kultur und mit den neu erwachenden Mitteln einer Raum- und Bewegungskunſt ans Licht: ſo in meinem „Sieg des Opfers" und „Graf Gleichen". Und wo das im engeren Sinne Chriſtliche ſonſt noch, außer bei den ſchon genannten Dichtern, ſich unmittelbar auswirkt, da knüpft es immer wieder an Weihnachten an als an das einzige Feſt, das heute noch die allgemeinſte Bedeutung hat. Kaum eine Bühnengattung pflegt man heute ſo vielfach wie die des Weihnachtsſpiels: Altes lediglich zu letzter Bühnenform zuſammenfaſſend wie in demjenigen Falckenbergs, es aufgreifend und weiterführend wie im „Gottes Kind" von Emil Alfred Herrmann, es archaiſtiſch nachahmend wie in Rudolf Borchardts „Krippenſpiel", oder ein Ganzes neu ſchaffend wie in dem Vorſpiel von Iſemanns Drama und in Hans W. Fiſchers „Der Gang zur Krippe", wo das Eigene ſich um überkommene Märchen und Lieder, Rätſel und Reigen ſchlingt.

Die offizielle Bühne fragt, als ob ſie ſich ſelbſt zu einer unaufhaltſamen Erſtarrung verdammen wollte, nach all dieſem Werden wenig oder gar nicht. Und die Gemeinſchaftsſehnſucht der Jugend könnte ebenſo unfruchtbar erſcheinen, wenn ſie nicht ſchon in kleineren Kreiſen wirklich lebendig am Werke wäre. Was freilich an den „Werkfeiern" mehr als Romantik iſt, wage ich nicht zu entſcheiden. Aber das neue Laienſpiel iſt etwas ſichtbar Aufblühendes, und es iſt Gemeinſchaftsſpiel. Das Wort „Laie" bezeichnet nun nicht mehr den Gegenſatz zum Geiſtlichen, ſondern den zum Berufskünſtler. Und in dieſem Sinne iſt das Laientum von je die Erneuerung der Kunſt, wenn ſie in zünftiger, handwerksmäßiger Artiſtik zu verenden droht. Wie die Bewegungskunſt des Tanzes kann das Laienſpiel für das Theater, für ein erneuertes oder ein erſt werdendes, eine ungeahnte Bedeutung haben. Es bahnt ſich hier eine Entwicklung an, die höchſt merkwürdige und entſcheidende Umbiegungen der bisherigen genetiſchen Linien vorzunehmen ſcheint. Auf der

Wickersdorfer Schulbühne z. B. ſehen wir nicht nur ihres Schöpfers Luſerke eigene Dichtungen, ſondern auch Shakeſpeares Komödien als Wort- und Bewegungsreigen und als Gemeinſchafts- und Laienſpiele. Wieviel muß alſo auch in dieſen Komödien, die wir als Geſellſchaftsſtücke für Berufsſchauſpieler anſehen müſſen, vom alten, vom mittelalterlichen Gemeinſchafts- und Laienſpiel lebendig geblieben ſein. Und wäre es nicht möglich, daß die Komödie nun zuletzt, eben in dem neuen, erſt werdenden Sinne des „Spiels" gefaßt, eine Angelegenheit von Laiengemeinſchaften würde, während die Tragödie, als öffentliches Feſtſpiel, alſo als dasjenige, was das deutſche Theater immer wieder erſehnt, dem Berufsſchauſpielertum zufällt?

Nicht umſonſt gehen öffentlich auftretende Spielgemeinſchaften, wie diejenige Haaß-Berkows, auf das Myſterium zurück. Und hier drängt ja das Laientum auch, im Gegenſatz etwa zu Wickersdorf, zum Beruf, zu einem reineren, unzunftmäßigen, unhandwerklichen, ſtrengeren, prieſterlicheren Darſtellertum. Das Myſterium iſt, als Kultſpiel, das kleine chriſtliche Gegenſtück zur großen antiken Tragödie. Und vielleicht ſuchen das Laienſpiel und das aus ihm geborene neue Schauſpielertum, die ungelöſten Aufgaben unſerer Klaſſiker und der moderne Tanz ſich alle in einem Endpunkt zu begegnen, in dem ſich Kirche und Theater, kultiſches und weltliches Drama, Antike und Deutſchtum, Tragödie und Myſterium in freiem Spiel — als Spiel ſchlechthin — verſöhnen.

Jedenfalls lebt etwa in dem alten Totentanz und Paradeisſpiel und im Hans Sachs keimhaft etwas, was mit Fauſt und Braut von Meſſina, mit unſerer Vorſtellung der Antike und mit der Muſik unſerer Barockpaſſionen durchaus nicht unvereinbar iſt. Aber vor einer weiteren M o d e des Myſteriums und der Gotik möge uns der Himmel ſchützen. Für die Wiedererweckung der alten Spiele ſind wir von Herzen dankbar. Doch ihrer, die mit ihr immerhin nur erſt eine Anknüpfung ſchufen, harrt die höhere Aufgabe, die Dichter ihrer Zeit nicht im Stich zu laſſen. Ein Wettkampf zwiſchen Laienbühne und offiziellem Theater, den das letztere als Brotkonkurrenz ausſchalten möchte, iſt auf alle Weiſe zu fördern. Dort aber winkt der Siegespreis, wo man die beſten ſchaffenden Kräfte der Zeit erkennt und als Bundesgenoſſen und Führer der rein darſtellenden Kräfte aufruft.

Friedrich Wolf

Wort und Gebärde

(Zu den Spielen Gottfried Haaß-Berkows).

Im Anfang war das Wort. Das Wort ſelbſt ſchuf den Anfang. Gott ſprach. Dann erſt „machte" er. Beim Menſchen tat er ein Uebriges. Er hauchte ihm ſeinen Atem ein. Der Menſch ballte den Atem und ſprach: ich bin! Und hierin ward er Gott gleich: er ſprach und ſchuf. In dieſer Folge. Denn wir können wollen erſt durch das Wort.

Der Atem iſt ein unermeßlich-kosmiſches Geheimnis. Der Hauch, der in dieſer Sekunde mich durchſtrömt, zog eben durch die Kehle eines Tieres, die Pore einer Pflanze, durch den Flaum einer Wolke. Doch in mir ward er Bewußtſein, Schöpfung, Wort! Spiritus! Logos! Jedes Wort iſt Hauch und Geiſt zugleich, Leib und Licht, Materie und Aureole („Spiritus"). Die meiſten Worte haben vor ihrem verborgenen Sinn die Türen zugeſchlagen. Oder ſie reiſen inkognito. Wieviel hundert Mal haben wir das Wörtlein „gebet" geſtreift; plötzlich packt es Dich, zieht Dich: und Du ſchauſt:

gebet < Gebèt (bitten)
gébet (geben)

In dieſem unſcheinbaren „gebet" ruht immanent der Schnittpunkt zweier Welten: geben und bitten; dieſes maskierte Klangbild verbirgt hinter ſeiner Larve zwei ſich anſchauende Profile, eine ganze Handlung vom flehenden Anruf bis zu des Unerbittlichen Ueberwindung, von der Qual bis zum Erbarmen. — Jedes Wort hat ſeinen Geheimſchlüſſel. Doch ihn zu finden, muß man die Sprache lieben, „ſinnlos mit allen Sinnen", verkappt . . . närriſch! Aller Ethymologie zum Trotz: meine Stirn wird Stern und Geſtirnen ewig ſich verwandt fühlen. Das Spieleriſche, die okkulte Traveſtie der Worte reibt kurze Blitze. Hoch werfe ich den Ball: „gut" . . . „Tug"-end ſtürzt. Ich knete, drehe das Wörtlein „ſum" (ich bin), ſpreche es, es wird:

„ſum" —— „mus"

„ſumus" (wir ſind)

Die Syntax ſchreit: Magie! Kaballa! Das Volk iſt klüger: Schüttelreimwut, zwangshafte Sucht, die Worte umzudrehen, will die in tauſendjährigem Mimikri erſtarrte Sprache wachſchütteln. Sah man einen Alligator mit verſtaubten Skleren im Sande liegen? So die Sprache! Sie lächelt mit Sphinxaugen: „Willſt Du?"

Das Rätſel lautet wie je: am Morgen geht es auf Vieren, am Mittag auf Zweien, am Abend auf Dreien; was iſt das? Wo iſt die Eins in dem Vier und Zwei und Drei, wo in der Vielheit das Eine, das Einfache? Die Norm? Gibt es eine Norm? Im Einfachen! Dort auch iſt der Menſch . . . Des ewigen Rätſels Löſung!

Der einfache Menſch, der Menſch an ſich (ob auf Zweien, Dreien oder Vieren) iſt heute wieder das Ziel. Keine Gelehrſamkeit wird ihn entdecken, wird dieſes Rätſel löſen; einzig der primitive kindliche Geiſt! Mit den Mitteln der Klarheit! Klarheit . . . das umſchließt Unſchuld und Erkenntnis!

—

Auf der ganzen künſtleriſchen Linie iſt der Kampf um den einfachen Menſchen, den doch ſo rätſelhaft verborgenen, entbrannt. Voran die Maler und Dichter! Und ſchon beginnt das Wort ſich zu rühren, ſich herauszuſchälen aus tauſendjähriger Verſandung und Verſchlammung. Schon erſtehen hier und da aus dem Geiſt junger Stücke, die um des Weſentlichen auf alle „Stimmung" und Effekte verzichten, auch Schauſpieler, die wieder Sprecher ſind, die Ehrfurcht haben wieder vor dem Wort, denen die Sprachhandlung das Rückgrat ihres Spiels bedeutet. Schon ruft das „Große Schauſpielhaus" nach neuen Sprachmeiſtern, die von requiſitenloſer Szene die neue monumentale Sprache in die Arena hinausführen ſollen. Der Weg zum Sprachſpiel iſt betreten. Nur fragt ſich, ob die Neuſchöpfung der monumentalen weſentlichen Sprache ein bloß phonetiſches und thematiſches Problem iſt. Ich verneine es! Nachdem ich Gottfried Haaß-Berkow ſprechen hörte, ſpielen ſah!

—

Das alte „Spiel vom Sündenfall". Die ſtrenge primitive Handlung mit den puren Wortſtämmen ſchloß ſogleich jede Verſuchung, ſchön zu färben, zu unter- oder übermalen aus. Man war auf die Sprache und Gebärde an ſich angewieſen. Da ward die nackte Sprache zur reinen Sprache! Und plötzlich ſtand ſie vor uns in ſolcher Keuſchheit und Jugend, als hörten wir ſie zum erſten Male. Jedes Wort ſtraff, mit äußerſter Ruhe hingeſtellt, ein blankes Lebeweſen, ein geballter Adam! Gewiß, der machtvolle Gegenſtand, die reinen jungen Spieler taten das ihre. Aber dieſe magiſche Leuchtkraft der Worte mußte noch eine andere Quelle haben. Ich ſpürte: hier blieb die Sprache nicht Klang und Ausdrucksmittel. Hier wurde ſie Inbegriff, Weſen, Subſtanz! Ein förmlich ſelbſtändiges Lebeweſen, als das ſie mir ſtets erſchienen; ein okkultes Ich, ein fühlbarer Teil höherer Welten, eine letzte Wirklichkeit! Es iſt unmöglich, dies zu beſchreiben. Es war keine Leiſtung der Kehle, noch der thematiſchen „Auffaſſung", noch des künſtleriſchen Inſtinktes; es war überhaupt keine Leiſtung. Ein Lichtſtrom, der ſich über uns ergoß, eine neue Welt, die ſich öffnete!

Ich zweifle nicht, daß die Sprachmeiſter der neuen Bühnen einen monumentalen Stil ſchaffen werden; die Worte wieder weittragend, gelaſſen,

groß! Und dennoch, es wird ſich im Grunde wieder um ein Formproblem, ein techniſches, handeln. Aber „Tod", „Erwachet!", „Licht" ſind keine bloßen Tonſignale; es ſind Erkenntnisakte! Nicht Schalltrichtermotive; es ſind aſtrale Quellen eigenen Lebens! Beſchwörungen! Der Geiſt des Wortes erſcheint! Es heißt: hier hört die Schule auf und beginnt das Ingenium. Haaß-Berkow iſt bis zur äußerſten Grenze des Lehrbaren geſchritten: er zeigt, wie man in die großen Wortpfeiler ſich miteinbauen, ſich in ſie verſenken muß, durch das Material ſich hindurchmeditieren muß, nicht bloß auf die ſinnliche Form hin; . . . auf den unſichtbaren Grundriß, den Begriff! Erſt von dieſer K l a r h e i t empfängt das Wort ſeine letzte Leuchtkraft. Man ſage nicht, daß ein Künſtler ſich hier auf ſeinen Inſtinkt zu verlaſſen habe. Wir wiſſen, wie Kainz in den Worten g e f o r ſ c h t hat. Romain Rolland bekundet von ſeinem Muſikus: „(Noten) Schreiben bedeutete ihm, in voller Klarheit denken." Ein Kampf um letzte Klarheit, das iſt jede große Kunſt. Auch Haaß-Berkow gilt es, ſeinen Spielern zuerſt das innere Licht der Worte zu öffnen, den Geiſt der Sprachhandlung bis zur letzten Klarheit und Vereinfachung aufzuſchließen; dann erſt folgt die thematiſche und ſinnliche Geſtaltung. So wird der Einzelfall methodiſches Erlebnis! So wird ſeine Kunſt lehrbar.

—

Er ſelbſt iſt ein echter Geiſterbeſchwörer. Wie er die Geiſter im „Totentanz" beſpricht, erregt und nach ſeiner Pfeife tanzen läßt . . . ein faſt gefährlich (virtuoſes) Vermögen! Ganz rein wird die G e b ä r d e dagegen im „Spiel vom Sündenfall" einzig aus dem Gehalt der Worte entwickelt und aus ihren Elementen aufgebaut. So die Verſtoßung aus dem Garten: Gabriel hebt das Schwert . . . das Menſchenpaar abgewandt, gebeugt zum Ausgang . . . das Wort der Verweiſung fällt; das Schwert ſtößt . . . das Menſchenpaar ruckt, vorſtößt ihr Rücken, ihre Lende, ein Fußpaar; der Engel hebt das Schwert . . . das Paar ruckweiſe hebt ſich, verlangend. Zweiter Stoß! . . . Das Paar knickt, Rücken, Lende, der zweite Schritt! Und ſo in ſtarker Punktierung, unverwiſcht jeder Geſtus in letzter Klarheit. Paukenſchläge Beethovens!

Eine andere Gebärde: „Licht!" Drei Engel. Aus der dunklen Tiefe der drei Knienden erhebt ſich der Mittlere. Ruhe. Es folgen die Beiden ſeitlich, gebeugt. Ruhe. Der Mittlere ſteht ein Strahl, empor die gefalteten Hände, den Kopf im Nacken, verſammelt. Ruhe. Ihm nach bauen die Beiden, Haupt zurück, doch in Mundhöhe die Gebethand. Ruhe. Da, der Strahl ſpaltet die Arme, öffnet, breitet, weitet ſie: Horizont . . . ausgießt ſich das Licht . . . ſteil im Zenith brennt das Haupt!

—

Klarheit!

Jede große Kunſt iſt ein Kampf um Klarheit! Die Dichter haben den Kampf gegen den dunklen naturaliſtiſchen Zufall, gegen die hineinſchneiende „Stimmung", gegen den pſychologiſchen Ausnahmefall bewußt begonnen.

Es gilt, daß nun auch der Spieler das Wort in letzter Klarheit erlebe; daß er es ſpreche, unbedingt! Daß aus dieſem nackten Wort die weſentliche Gebärde ſich entfalte, keine phantaſtiſche! Eine Gebärde, die ſtreng ſich aufbaut auf den Elementen des beherrſchenden Körpers.

Dann wird die *Einheit* von Wort und Gebärde ſich ſteigern zu einem letzten Gleichnis, das in ſeiner Vollendung faſt unwirklich, doch in dieſer Unwirklichkeit erſt äußerſte Geſtalt wird! Letzte Befreiung — wie das „Spiel vom Sündenfall" — Himmels- und Erdenluſt, Kult! Alles Zufällige, Vergängliche, uns Trennende iſt nicht mehr! Nur das Einfachſte iſt, das Erſte und Letzte, das in uns allen iſt . . . das uns alle verbindet!

Jacob Dodel-Elding

Theater und Mythos

Wenn der Meiſter euch ängſtigt,
Fragt die große Natur um Rat.
Hölderlin: An die jungen Dichter.

Wir haben heute kein Drama. Wer vermag ſich noch länger dieſer Erkenntnis zu verſchließen? Sind wir nicht immer wieder durch die Pforten der Theater gegangen, hoffend und geöffnet, bereit zum Entflammen, willig zur Hingabe? Und nach dem Fallen des Vorhanges — oder vielleicht auch ſchon früher — verließen wir ſie wieder, enttäuſcht und leeren Herzens, und gingen unbeſchwingten Fußes durch die nächtlichen Straßen der Städte, aus denen das Licht der Sterne vertrieben war durch die grellen Bogenlampen, vorbei an lauten Schenken, an Dirnen, Bettlern, Schutzleuten (Schutzmann, Symbol der Zeit: ſchützend den Menſchen vor dem Menſchen!) — und dicht und dichter wie der ſinkende Nebel fiel die Trauer der Einſamkeit unſere Seele an.

Führt keine Brücke mehr von Menſch zu Menſch? Tönt kein Klang, klingt kein Wort mehr, das uns alle, uns alle mitſchwingend erſchauern läßt? Iſt keiner unter uns, heiliges Gefäß, durch den Gott zu uns ſpricht? Nein, keiner iſt unter uns.

Wir haben Gott verlaſſen. Auswanderer ſind wir aus ſeiner Landſchaft, Wahnbefangene, die glaubten, eigene Straßen wandern zu können. Nun ſtehen wir in der weglosen Wüſte, Einſame, fremd Einer dem Andern, abgeſchnitten vom ewigen Strome, der alles eint und ſo ferne von Gott, daß wir ſeine Stimme nicht mehr hören können. — — —

Wir wiſſen heute nicht mehr, was Kunſt iſt. Geblieben iſt nur das Wort, die leere Form. Und taſtend nur vermögen wir, rückſchauend, zu ahnen, welchen lebendigen Inhalt dieſe Form einſt barg. Wir werden vor allem ſehen, daß die Kunſt dort, wo ſie wirkliches Erlebnis einer Zeit, eines Volkes war, ſchon äußerlich in enger Verbindung ſtand mit der Religion und wir werden, wenn wir tiefer eindringen in den Ablauf menſchlichen Seins, immer klarer auch die inneren Zuſammenhänge zwiſchen beiden erkennen, bis wir zu einem Punkte gelangen, an dem ſie nicht mehr trennbar ineinander münden. Der paradieſiſche Menſch hatte weder Religion noch Kunſt. Er iſt der areligiöſe und der amuſiſche Menſch ſchlechthin. (Dasſelbe gilt von dem, der wieder „in das Paradies eingegangen iſt", vom „Vollendeten".) Erſt als der Menſch, beladen mit dem Fluche, aus der Harmonie des Paradieſes hinaustrat, nachdem er „die Frucht vom Baume der Erkenntnis gepflückt hatte", erſt da wuchs eine Sehnſucht in ihm, die er, nach jahrhunderte-

langem dumpfen Ringen, ablöſte aus ſich in der Form des erſten Mythos. Und dieſer erſte Mythos iſt die Quelle jeder Religion und jeder Kunſt.

Es ſtand das Schickſal auf. Der Menſch erkannte ſeine Iſolierung, ſeine Trennung von Gott. Er ſah ſich plötzlich, erfüllt von Furcht und Grauen, als Einzelner, als Einſamer dem All gegenüber ſtehen. Und da begann er, dumpf noch und mit plumpen Händen, eine Brücke zu bauen, die ihn wieder vereinigen ſollte mit dem All, mit Gott. Er begann ſeine Angſt vor dem Schickſal, die ihn ſonſt vernichtet hätte, einzubannen in die Form, in das Bild, in das Symbol. Das iſt der Sinn der Geburt des Mythos und das iſt der Sinn der Kunſt der primitiven Völker, die immer zugleich Kult war.

Wir erkennen das Schickſalhafte der Kunſt. Immer wieder ſpiegelt ſich in ihr jenes Ringen um Gott, jene Sehnſucht nach der Harmonie, nach dem Eins-ſein mit dem All, jener Verſuch, wieder einzumünden in den unendlichen Strom kosmiſchen Seins. Kunſt iſt Kampf um Gott. Es wechſelt die Form, die Waffe gleichſam, gebunden an Zeit und Volk. Der Inhalt iſt derſelbe: das Abbild, das Symbol des Ewigen — in der Plaſtik der Primitiven wie in den Domen der Gotik, im Kunſtwerk der Griechen wie in der Tragödie der Klaſſik. Nennen wir es Gott, All, Kosmos — was iſt der Name? „Alle Geſchöpfe wollen in allen ihren Werken Gott zum Ausdruck bringen; alle ſprechen es, ſo gut ſie es vermögen, ſie können ihn aber doch nicht ausſprechen." (Meiſter Eckhart). — — —

Die Kunſt der Bühne (in der Geſamtheit ihrer Erſcheinungen) iſt ihrer innerſten Natur nach die klarſte, oder beſſer die konkreteſte Wiederſpiegelung, der reinſte Ausdruck jenes tragiſchen Dualismus von Menſch und All, ohne den — wie wir es zu ſagen verſuchten — Kunſt überhaupt nicht möglich iſt. Während die Muſik (und auch die reine Lyrik) hauptſächlich die Bezirke unſeres Gefühls überſtrömt, während ihr Gegenpol unter den Künſten, die Architektur, gefeſſelt iſt an die Materie, an das Maß, an die Begrenztheit, iſt das Theaterwerk die eigentliche Kunſt des Menſchen, weil ſein Inhalt ſich über die ganze Sphäre menſchlichen Seins erſtreckt und weil ſein Träger, ſein Vermittler, der Menſch in ſeinem vollen Ausmaße iſt. Der Inhalt des Spieles der Bühne iſt dort, wo es ſeinen eigentlichen Sinn erfüllt und wo es dann auch der lebendige Mittelpunkt einer Volksgemeinſchaft iſt, immer das Schickſal des Menſchen ſchlechthin. Im Spiel der Bühne muß ſich das Gemeinſame, das uns alle verbindet, ſinnfällig verdichten. Das Bühnenſpiel muß, trotz unſerer Verſchiedenheit, unſerer Differenziertheit, unſerer individuellen Eigenart, ein Erlebnis, einen Klang in uns allen auslöſen. Seine Wirkung muß deshalb unmittelbar ſein und kann nicht durch das Medium unſeres reflektierenden Bewußtſeins erfolgen. Iſt aber das Bühnenſpiel das Form gewordene Erlebnis der Geſamtheit der Zuſchauer und darüber hinaus des ganzen Volkes — wie wir es beim griechiſchen Theater und (mit einigen Einſchränkungen) beim mittelalterlichen Myſterienſpiel ſehen — ſo kann ſein Inhalt nichts anderes ſein als der Mythos. Denn der Mythos iſt immer nur der ſinnfällige, in die Welt der Erſcheinungen projizierte (und deshalb anthropomorphe) Ausdruck des ſeeliſchen Er-

lebniſſes eines Volkes, einer Zeit. Der Mythos iſt geformte Seele — und das Gleiche wird immer höchſte Aufgabe, letzter Sinn der Bühne ſein.

Wer nur einmal bei einer feierlichen Meſſe der katholiſchen Kirche im Momente der „Wandlung", der Verwandlung des Brotes in den Leib und des Weines in das Blut Chriſti, wenn die Altarglocken klingen und bei tiefſter Stille die Gläubigen die Knie beugen und die Häupter auf die Bruſt ſenken — wer je in dieſem Augenblicke jenen Schauer des Blutes geſpürt hat, dem ſich niemand, und ſei er auch ungläubig, entziehen kann, dem wird der enge Zuſammenhang von Mythos, Religion und Theater nicht mehr unbegreiflich ſein. (Sollte nicht auch vielleicht die immer wieder feſtgeſtellte phyſiognomiſche Aehnlichkeit vom Geiſtlichen und Schauſpieler einen viel tieferen Grund haben, als man gemeinhin annimmt?) — — —

Wer iſt es, der in den Dramen *unſerer* Zeit zu uns ſpricht? Iſt der junge Dichter von heute Träger, Verkünder, Gefäß des Mythos ſeines Volkes? (Heißt Dichter nicht Ver-dichter? Wort iſt Symbol.) Der Dichter, deſſen Wort wir heute von der Bühne herab vernehmen, iſt vielleicht dort, wo er weſentlich iſt, Ethiker, Revolutionär, Kämpfer der Idee, Philoſoph, Agitator. Er *ſagt* uns Dinge, er ſchreit uns Dinge in das Geſicht, aber er läßt uns die Dinge nicht *erleben*. Dem Drama von heute fehlt die Unmittelbarkeit. Wohl hat das expreſſioniſtiſche Drama verſucht — nach der Zeit des rational bedingten naturaliſtiſchen Theaters — wieder die Schleuſen des zurückgedämmten Gefühls, der Seele, zu öffnen, aber dieſer Verſuch wurde in den meiſten Fällen unternommen auf dem Umwege der Reflexion. Auch das expreſſioniſtiſche Drama wurzelt noch im Intellektualismus und hat nur — was ſein unleugbares Verdienſt iſt — im Gegenſatze zum Naturalismus das Objekt ſeiner Darſtellung in eine neue Sphäre gerückt. Es hat mit anderen Worten die Vokabel gewechſelt. Der Dichter des Expreſſionismus iſt der Intellektuelle. Ihm mangelt die Einfalt. Sein Drama entbehrt der Eindeutigkeit, des unbedingt Zwingenden. Denn es iſt nicht Ausdruck des Gemeinſamen in uns, ſondern der Ausdruck einer beſtimmten, eigengeſetzlichen Individualität — nämlich der des Dichters. (Vielleicht würde man von hier aus zum Verſtändnis des Dichters Unruh gelangen können.) Ueber dieſe allgemeine Feſtſtellung hinaus ragen natürlich einzelne Dichtwerke der letzten Zeit, wie jeder Epoche, hinein in jenen Bezirk, der jenſeits von Begriff und Stoff im Kosmiſchen liegt. Man kann in dieſem Zuſammenhange vielleicht die Namen Barlach (Der tote Tag!), Kornfeld, Werfel und den Schweizer Albert Steffen nennen. (Es iſt mir nicht bekannt, ob Theodor Däubler je verſucht hat ſeine kosmiſchen Träume im Drama zu formen. Hätte er es, wären wir vielleicht um eine Hoffnung reicher.) Wir dürfen allerdings nicht vergeſſen, daß wir auf die Genannten (mit Ausnahme von Steffen) durch das bisherige Theater hingewieſen wurden. Wieviele mögen aber unter uns ſein, denen der „Markt" noch verſchloſſen blieb und die als Unbekannte irgendwo die Erfüllung ihrer Zeit erwarten? — — —

Wir haben keinen Mythos der Zeit. Wir haben uns von der Erde entfernt, von der Allmutter, die den Mythos gebiert. Wir ſind Abgeſchnittene, zerhetzt vom Intellekt, ruhelos kreiſend im Irrgarten des Relativismus.

Und doch ſtrömt auch durch uns der ewige Strom, der uns eint mit dem Bruder Menſch, mit jeder Kreatur, mit Baum und Stein, mit Wolke, Stern und Sonne. Aber wir wiſſen es nicht mehr. Wir haben Weltanſchauungen, Syſteme, Diſziplinen, wir haben Berufe, Intereſſen, Organiſationen — aber wir haben ſchon längſt den Boden unter den Füßen verloren. Wir ſind ſchon ein wenig wie blutleere Geſpenſter. Richard Schaukal drückt dieſen Gedanken einmal ſehr bezeichnend aus, indem er ſchreibt: „Und betrachtet doch blos alte Bilder: die Art, wie man Menſchen zueinander fügte. Und denkt euch Kommerzienräte, Bankdirektoren, Regimentsärzte, Klaviervirtuoſen, Volksvertreter, Redakteure, Häuſeragenten, Geſchworene ſo in Gruppen vereinigt. Nur die Frauen und manchmal irgendwo Bauern noch und ländlich lebende Nachkommen ehemaliger Herrengeſchlechter — es gibt davon bloß noch Nachkommen — haben das Elementare, das man mit dem anderer Geſchöpfe zuſammen denken kann. Aber auch die Frauen ſind ſchon vielfach in der Bewegung begriffen, die zur allgemeinen Goſſe läuft."

Das Elementare — ja, das iſt es. — — —

Wir haben keinen Mythos und deshalb auch kein Theater, kein Drama. Und doch könnte vielleicht gerade von der Bühne aus die Erneuerung, die Aufrüttelung, die Zuſammenfügung zum großen Ganzen ihren Weg nehmen, die unſerem Volke nottut.

Als wir zum erſten Male das Spiel jener Gemeinſchaft von Menſchen ſahen, die ſich um den Mittelpunkt Haaß-Berkow vereinigt hatten, da fühlten wir: hier entſteht etwas Neues, das vom Grunde auf verſchieden iſt von dem, was wir heute Theater nennen. Bei Haaß-Berkow (wie auch bei den anderen, die gleich ihm am Werke ſind) iſt wieder der große Wille zur letzten Klarheit, zur Unmittelbarkeit, zum Elementaren — hier iſt wieder Demut, Gläubigkeit und Inbrunſt. Man beginnt bewußt wieder dort, wo Bühne und Mythos auch äußerlich vereinigt waren: beim Myſterienſpiel des Mittelalters. Aber nicht nur der Inhalt, auch die Mittel der Kunſt der Bühne verändern ſich. Das Wort wird neu ſeines Inhaltes entſchält, an die Stelle des Klangwertes, der für den bisherigen Schauſpieler weſentlich war, tritt der Sinnwert. Die Gebärde wird von allem Rankenwerk entkleidet. Sie wird groß und eindeutig. Farbe und Licht werden unter neuen Geſichtspunkten im Geſamtwerke abgeſtimmt. So erreicht Haaß-Berkow, gleichgültig aus welchen Elementen die Zuſchauer zuſammengeſetzt ſind, eine Wirkung, die unbedingt zwingend iſt. Sein Spiel iſt wieder Erlebnis.

Haaß-Berkow iſt ein Beginn. Es liegt uns ferne, ihn als etwas Endgültiges propagieren zu wollen. Noch haben wir nicht das neue Drama, das unſere qualvolle Zerriſſenheit wieder eint im Mythos. Noch iſt nicht der neue Dichter, der neue Genius unter uns erſtanden. Wir können ihm nur den Weg bereiten. Und einmal wird auch wieder das neue Wort Stefan Georges aufklingen:

Da ſteigt das mächtige wort — ein großes heil —
ein ſtern der auf verborgenen furchen glimmert
das wort von neuer luſt und pein: ein pfeil
der in die ſeele bricht und zuckt und flimmert.

Ferdinand Heſtermann

Bemerkungen zum Begriff „Myſterium"

Es unterliegt keinem Zweifel: von je mehr Seiten ein und dieſelbe Sache beleuchtet wird, um ſo klarer muß ſich am Ende das Geſamtvorſtellungsbild geſtalten. Aber was mag wohl der Völkerkundler zu der Frage des Myſteriums ſagen können? Hat er wohl je Berührung mit dieſer Frage? Sicher ſchon mehr als aus dem einen Grunde, daß die Volkskunde nur ein Teil der Völkerkunde iſt. Ja, mehr als irgendeiner ſcheint er in der Lage zu ſein, den Urſprung der Frage mit intenſivſtem Licht zu beleuchten.

Nichts wird leichter mit dem Wort verbunden, zu deſſen Wurzel das Wort „Myſterium" gehört, als das „Geheimnisvolle". Im Griechiſchen, dem das Wort entſtammt, hatte es wohl urſprünglich den Sinn: „die Augen ſchließen", daraus abgeleitet erſt: „verborgen ſein". Aber ſchon bei den Griechen verſtand man unter Myſterium etwas ganz Beſonderes: es war eine Seite des Gottesdienſtes, die wohl am erſten mit einer Auffaſſung der mittelalterlichen Theologie zuſammenfiel, mit der Myſtik. Stellt man dieſe nämlich einmal in Gegenſatz zu anderen Teilen der Theologie — durch Gegenüberſtellung klärt ſich ja eine Sache leichter! —, indem das Dogma den Vorſtand, die Moral den Willen angeht, ſo blieb für die Myſtik die Phantaſie übrig. Es war das Gefühlsleben, das Feld der Phantaſie, das die Myſtik beherrſchte. Der Myſtiker konzentrierte ſein ganzes Gefühlsleben in Gott hinein, und das mit einer ſo erſtaunlichen Realiſtik, daß wir oft nur im Orient noch Parallelen dafür zu vermeinen hoffen. In der Tat war der „Sufismus" (ſo nannte die muhammedaniſche Theologie das Syſtem) im Orient ganz außerordentlich verbreitet. Und dieſer altorientaliſche myſtiſche Zug fand in den mannigfachſten Abſtufungen der Myſterienreligionen, wie man neuerdings die Sache benennt, ſeinen Ausdruck. Man könnte vielleicht das Fazit all dieſer Anſchauungen darin zuſammenfaſſen, daß das Innerſte des Menſchen ſo eins mit Gott wird, daß vom Menſchen innerlich nichts mehr bleibt, etwa wie der Apoſtel Paulus ſagt, der die Sprache dieſer Vertreter der Myſterienreligionen aufs beſte kannte: „Ich lebe; doch nun nicht ich, ſondern Chriſtus lebt in mir" (Gal. 2, 20), da er doch in Chriſtus ſeinen Gott ſieht. Dieſe Myſterienreligionen hatten den Orient überzogen; Lukrez kennt ſie in Rom, ſie blühten in Griechenland, ſie herrſchten in Aegypten, in Perſien waren ſie bekannt, in Indien glaubt man ſie ſelbſt in der primitiveren Form beobachten zu können. Gerade hier ſollen ſie jenen Einrichtungen nahekommen, deren Spuren die vergleichende Völkerkunde faſt allenthalben zu bemerken wähnt.

Aber was weiß nun der Völkerkundler darüber zu berichten? Wenn wir als Antwort hier eine einheitliche Anſchauung erwarten, ſo finden wir

uns allerdings sehr enttäuscht. Der Eine sieht die Mysterien in der Magie, dem Zauber, und ihrer Anwendung, — bei uns die Merseburger Zaubersprüche —, der andere will beinahe die gesamte Religion oder Mythologie eines primitiven Volkes als Mysterium ansprechen. Und solcher Anschauungen gibt es eine ganze Verzweigung. Aber wenn wir den oben zuerst erörterten Gedanken im Sinne behalten, so muß man wohl zugeben, daß kaum etwas berechtigter erscheint, als diese Verschiedenheit der Ansichten. Denn nichts hören wir mehr, als daß der Primitive aus Mangel an Verständnis für natürliche Ursachen, beinahe den gesamten Kausalzusammenhang der Natur als unmittelbar göttliche Eingriffe ansieht: Daraus erklären sich bei ihm Zauber und Magie, Blutrache, Totem, ja sein ganzer Jahres- und Festkalender auf eigenen Mysterienbühnen, wie in Indonesien, ist auf dieser Anschauung als auf seiner sichersten Grundlage aufgebaut. Besonders die religionsgeschichtliche Kenntnis der Mittelamerikaner hat uns in dieser Weise so aufgeklärt, wie kaum ein Volk irgendwo. Aber auch anderwärts haben wir Volkskalender mit religiösen Jahres- und Festfolgen, die erst allmählich in den Bereich der Erkenntnis der vergleichenden Religionswissenschaft eingetreten sind. So war es schon in Babylon, im Hettiterland, ja im ganzen vorderen Orient, wie in Tibet und Siam.

Unter Beachtung der damit gebotenen Daten legt sich nun der Zusammenhang unserer Frage geradezu fühlbar nahe: Auch das Christentum sah in Ermangelung tiefergehender Kenntnisnahme von Naturzusammenhängen viel mehr von Gottes Eingreifen in den Zusammenhang des Lebens als sich dem Andersdenkenden nahelegt.

Das ist aber nur der eine Teil. Er prägt sich am meisten aus in der Hervorkehrung der Legende. Und gerade in dieser Beziehung sind wir in der Lage, solche Ueberbrückungen zu sehen, wie sie dem weniger geschulten Auge auf den ersten Blick nicht leicht sich bieten. Ich wage es, eine solche Kette aus dem literargeschichtlichen Zusammenhang herauszugreifen, um die geradezu phänomenale Bedeutung der tiefen Kunstzusammenhänge vorzulegen.

Die Bücher des Alten Testamentes bewahren darin ein solch unübertroffenes Meisterwerk, dessen ästhetischer Gehalt und Eindruck gewiß von keinem Gebildeten bestritten wird: Das Buch Hiob. Das ist das Mysterienspiel in seiner Meisterschaft. Wir belieben infolge der geschichtlichen und literaren Zusammenhänge nur „Bühnenspiele" in den Mysterien zu sehen, was in der Tat richtig ist, da das „Spiel" uns die Anschauungen der gedachten Zusammenhänge vorführt. Längst haben wir „Vorbilder" und Parallelen zum Buche Hiob in Babylon erkannt, und aus Indien sind die Parallelen aus Kalidasa gewiß älter als dieser Dichter selbst.

Was ist nun das Wesentliche in dem Buche Hiob? Gott und Teufel im Kampf um den Menschen, oder der Eingriff des Göttlichen in das Leben des Menschen, der Gott geradezu zu gehören scheint.

Man hat schon früher, wenn auch in anderem Zusammenhang auf die tiefen Beziehungen hingewiesen, die zwischen Hiob, Gral-, Artus- und Parzivalsage — der Ursprung der letzteren liegt vielleicht in Indien — bestehen.

Aber ſelbſt bei Anerkennung der dort aufgedeckten Beziehungen bleiben uns noch andere, tiefere und umfangreichere zu beachten übrig.

Die älteſte deutſche Dichterin hat hier eine nicht zu überſehende Vermittlung geſpielt, deren Stellung m. E. viel zuwenig berückſichtigt worden iſt, wenigſtens in Deutſchland. Hrotſuitha, die Nonne von Gandersheim, geboren etwa um 935, war die erſte, der wir ſolche Myſterienſpiele zuſchreiben müſſen. Sie beſaß eine für ihre Zeit und wohl auch für ihr Geſchlecht ganz ungeahnte Bildung, und war gerade für den Beruf einer Dramendichterin ſo vorgebildet, daß wir mehr als deutliche Spuren ihrer Arbeit Jahrhunderte ſpäter bei Shakeſpeare und ſeinen ſpaniſchen Kunſtgenoſſen zu beobachten imſtande ſind.

Nachdem Hrotſuitha ſich erſt in Legenden verſucht hatte, ſtaunen wir, wie ſie mit vollem Bewußtſein Quellen zur Hand nimmt, die ihr, nach Religion und Beruf, von unſern modernen ſtrengen Richtern gar nicht zugeſtanden worden wären. Sie verwahrt ſich aber aufs ſchärfſte gegen Anſchuldigungen ihrer Kenntnis des Terenz und ſeiner loſen Spiele, indem ſie ihm mit Tendenz genau die gleiche Anzahl nach „Myſterienart" gegenüberſtellt. Sie verwahrt ſich desgleichen gegen die Verwendung der apokryphen Evangelien uſw. mit dem Hinweis, daß das ebenſogut wahr ſein könnte wie der Bericht eines kanoniſchen Evangeliums.

So wurde ſie die erſte, die im „Vicedominus Theophilus" den „Pakt mit dem Teufel" oder die „Fauſtſage" inſzenierte, ein Wurf, den Calderon in ſeinem magico prodigioſo zur Grundlage hatte, den erſt Goethe vollendete, um ſomit in dieſe Reihe als abſchließende Auswirkung des uralten Themas zu treten.

Die andere Seite des Myſteriums war ſchon wohl in den erſten Anfängen länger im Gange: das waren die Feſtſpiele, die den Jahreskreis darſtellten, wie ihn der chriſtliche Kalender vorgezeichnet hatte. Dieſes Letztere iſt es eigentlich, was man meiſt als Myſterienſpiel anſieht. Aber es iſt nur diejenige Hälfte, die wie von ſelbſt zu der anderen weſentlicheren hinzutrat. Dieſe letztere Seite hat man gelegentlich auch als Myſterium anſprechen wollen, nach einigen unter der Nebenbedeutung von „gottesdienſtlicher Handlung", aber wohl wahrſcheinlich in rein äußerer Anlehnung an miſſa „Meſſe".

Hans W. Fiſcher

Kunſt im Kult

Wir ſind von Jugend an daran gewöhnt worden, Kunſt vom Leben zu ſcheiden. Der ſprechende Menſch hat mit dem Dichter oder Sänger, der ſchreibende mit dem Maler, der gehende und ſich bewegende mit dem Tänzer nicht das geringſte mehr gemein; es iſt, als arbeiteten die beiden Daſeinskreiſe mit ganz verſchiedenem und nicht vielmehr dem genau gleichen Material. Aus dem bloßen Verkehr mit und unter Menſchen würde man niemals darauf kommen können, daß es die genannten Künſte überhaupt gibt, ſo weit ſind ſie abgerückt. Sie führen eine völlig ſelbſtändige Exiſtenz; wo ſie im Alltag auftreten, weiß jeder ſofort: hier wird der ſelbſtverſtändliche Ablauf der Dinge unterbrochen und die Anwendung von Maßſtäben verlangt, die wir ausdrücklich und einzig für die Werke der Kunſt beſitzen. Das bedeutet: Kunſt iſt Selbſtzweck geworden, Schauſtellung, Spiegelung oder Gegenbild des Lebens, aber nicht mehr ſeine natürliche Aeußerung. Damit aber wird die Kunſt Gegenſtand kritiſcher Betrachtung. Sobald die Kritik auftritt — und das geſchieht ſehr früh — trennt ſich die Kunſt aus dem Grundkompler des Daſeins und wird Eigentum einer beſonderen Kaſte: der Künſtler. Dieſer Sachverhalt iſt uns heute ſo geläufig, daß wir kaum erſt auf den Gedanken kommen, es könne Kunſt geben, die den Anſpruch auf Künſtlerſchaft gar nicht erhebt. Und doch iſt ein Reſt ſolcher Kunſt uns noch erhalten: in den Kulthandlungen der katholiſchen Kirche. Jeder, der katholiſchen Gottesdienſten beiwohnt, fühlt ſofort, daß hier ein grundlegender Unterſchied zu den proteſtantiſchen vorhanden iſt, ohne ſich doch meiſt darüber klar zu werden, worin die eigentümliche Wirkung begründet iſt.

Sie beſteht gewiß nicht in der Heranziehung der bekannten, ſofort als ſolche erkennbaren Künſte. Auch in der proteſtantiſchen Kirche ſpielt die Muſik eine große Rolle, und die feierlich bewegte Antwort der Gemeinde auf den Anruf des Prieſters hat ſich auch in ihrer Liturgie erhalten. Ebenſowenig macht es der Raum. Viele proteſtantiſche Gemeinden hauſen ja in ehemals katholiſchen Kirchen, und auch die eigens für ſie gebauten haben oft Architektur, Skulptur und Malerei verſchwenderiſch zur Erzeugung weihevoller Stimmung benutzt. Was aber die Konfeſſionen grundſätzlich ſcheidet, iſt der Umſtand, daß der proteſtantiſche Gottesdienſt den menſchlichen Körper ſeiner Beweglichkeit faſt völlig beraubt hat. Würde nicht bei beſtimmtem Anlaß aufgeſtanden, ſo brauchte ſich während der ganzen Dauer kein Glied zu rühren. Beim katholiſchen Gottesdienſt nimmt der ganze Körper teil: Beſprengen mit Weihwaſſer, Bekreuzen, Kniebeugung vor dem Altar, Hinknien in der Bank — man fühlt um ſich den beſtändigen Fluß einer Bewegtheit, die ſich geſetzmäßig vollzieht und nach dem Altar zu gipfelt, vor

dem der Prieſter mit den Chorknaben mit Schreiten, Neigung, Bewegung und vielem Hochrecken des ganzen Körpers die heiligen Handlungen vollzieht. Dieſes bewegte Bild hat eine ungemeine und geheimnisvolle Macht, hinter der man ein Geſetz ahnt. Sie war es, die uns proteſtantiſche Kinder in meiner konfeſſionell gemiſchten Heimatſtadt immer wieder in katholiſche Gottesdienſte zog und uns dicht an die Straßenwände reihte, wenn eine Prozeſſion ſtattfand. Es kam uns dabei ganz ſicher nicht zu Bewußtſein, daß in dieſen Bräuchen ein altes Stück Bewegungskunſt verborgen lag und daß eben dieſes es war, das uns unwiderſtehlich anlockte.

Wie die feierlichen Umzüge unter freiem Himmel, mit ihrem gemeſſenen Rhythmus und der großen Gliederung an den Stationen, ganz als gewaltige Reigen wirken können: davon hat Hans Brandenburg in ſeinem Roman „Das Zimmer der Jugend" einen ebenſo ſchönen wie tiefen Begriff gegeben. Hier ſind Vorzüge, die niemand, Teilnehmer, nicht erſt Zuſchauer, als Kunſt empfindet, und die doch alle Merkmale höchſter feſtlicher Kunſt tragen. Wir ſtehen eben hier — und vielleicht in unſerm ganzen ziviliſierten Daſein nur hier — vor dem Schauſpiel, daß ſich Kunſtform ganz aus dem Unbewußten gebiert, ja, daß ſie ſich nicht einmal als ſolche erkennt. Das iſt etwas ſo einzigartiges, daß man faſt vor dem Bewußtwerden bange wird. Denn in dieſem Augenblicke iſt die Unbefangenheit bedroht, und es würde eines neuen, ſehr ſtrengen Kunſtwillens bedürfen, um — mit Kleiſt zu reden — die „zweite Unſchuld" wiederzugewinnen. Wie gefährlich dieſe Klippe werden kann, zeigen die Oberammergauer Spiele, die die Naivität der reinen Kulthandlung verloren haben, ohne doch die Naivität echter, höchſter Kunſt ertragen zu können.

Es iſt von Wert, zu wiſſen, daß ſich auch dieſe Gefahr überwinden läßt. Die es getan haben, ſind die Mönche des Kloſters Beuron. Dieſe gelehrten und kunſtſinnigen Benediktiner haben ein frommes und unbeirrbares Stilgefühl. Sie knüpfen aus innerer Verwandſchaft an alte Ueberlieferung an. Wie ſie ſich auf dieſer Grundlage eine eigene Malerei geſchaffen haben, ſo haben ſie auch in der Kulthandlung eine höchſt eindringliche und geſchloſſene Form gewonnen, die, kunſtbewußt durchgeführt, wieder in eine höchſte Natürlichkeit mündet. Stärker als bei der großen Meſſe iſt dieſer Eindruck der Vollkommenheit erſt bei der Komplet. Schon der Einzug der Mönche in den Chor, paarweiſe, löſt ſich in wundervollen Bogen, die die Doppelreihe erſt rechts und links in die Geſtühle teilen. Die koloſſale Monotonie der Litanei mit ihrem ewigen Ausklang — in ſecula ſeculorum — gliedert ſich zu mächtigen Wellenzügen, die die Körper tief erſt vorn beugen und rückflutend wieder aufrichten. Es iſt in dieſem beſtändigen Steigen und Abebben von Ton und Bewegung wirklich ein Unendliches, Muſchelbrauſen und Meeresſchlag, eine elementare Ganzheit. Sie wird einem doppelt fühlbar, wenn — wie es vorkommt — einer der Mönche den freien Raum zwiſchen den Geſtühlen durchſchreitet, gleitend und ohne Haſt die Knie vor dem Altar beugt und im Halbdunkel verſchwindet. Wenn dann die Stimmen verſtummt ſind und nur noch die Glocke läutet, leert ſich die Kirche leiſe von der Gemeinde. Aber die Mönche bleiben, gebeugt, auf ihren Plätzen; man ſieht ihr regungsloſes Bild

noch durch die letzte Ritze der sich schließenden Tür; und man hat den ganz unmittelbaren Eindruck: dieses stumme Gebet überdauert die Nacht und endet niemals.

Man wird und soll mich nicht mißverstehen, wenn ich, ein Weltkind und Kunstmensch, hier das Wort Inszenierung brauche; es schlägt die Brücke von jener Welt, die in sich befriedet und vollkommen ist, zu der unseren, andersgearteten. Aber welcher Regisseur hat bisher gewagt, das, was er zeigte, als das Bleibende und Letzte hinzustellen einfach dadurch, daß er die Zuschauer entfernte? Alle löschen das Bild aus. Kunst bleibt Illusion. Aber sollte nicht vielleicht auch eine Kunst möglich sein, die so sicher und wahr über allem äußeren Leben ist, wie der Glaube dieser Mönche? Und sollte es nicht denkbar sein, daß man über sie keinen Vorhang fallen ließe, sondern daß sich die Menschen in Ehrfurcht von ihr schieden als von dem Unvergänglichen?

Gedruckt in der Hanseatischen Verlagsanstalt Aktiengesellschaft, Hamburg.

Ergänzende Anmerkungen zum besseren Verständnis

Der Schauspieler und Regisseur Gottfried Haaß-Berkow (12.5.1888 - 24.6.1957) hatte zwischen 1917 und 1919 die Bezeichnung "Dilettantentheater" geprägt, der dem heutigen Begriff des Laienspiels entspricht und ursprünglich das von ihm entwickelte Theaterreformmodell "Haaß-Berkow-Spiele" bezeichnete. Zur experimentellen Realisierung seines Theaterreformmodells hatte er 1916 eine Schauspielgruppe gegründet. Als Schüler Rudolf Steiners (1861 - 1925) versuchte Haaß-Berkow die Elemente Tanz, Musik, Sprache und Gestik miteinander zu verbinden. Ergänzt wurde dieser Ansatz durch Anregungen zur Sprachgestaltung und gymnastische Elemente, die er von Emile Jacques Dalcroze (1865 - 1950) übernahm. Bühnenreformerischen Bestrebungen von E.G. Craig und Georg Fuchs, welche Erweiterung des Bühnenraums in den Zuschauerraum vorsahen, arbeitete er ebenso in die Szenengestaltung seines Reformmodells ein. Die Ideen zur Bühnenumsetzung und Stückauswahl gehen teilweise auf die enge Zusammenarbeit mit seinem Schwager Max Gümbel-Seiling (1879 - 1964) zurück, der seit 1908 am Münchener Künstlertheater unter Georg Fuchs arbeitete und seit 1910 die Künstlerische Volksbühne des Bayrischen Volksbildungsverbandes leitete.

Seine Ideen zur Erneuerung der Bühnenarbeit, der Stückauswahl und der Ausbildung der Schauspieler publizierte Haaß-Berkow 1919 in der Schrift "Neue Richtungslinien für die deutsche Schauspielkunst" des Jenaer Eugen Diederichs Verlags. Das Theater wurde hier ein Instrument der Gesinnungsbildung und Erziehung, ein Medium zur Verkündung einer neuen Lebens- und Religionsauffassung sowie zur Schaffung des "neuen Menschen" und der neuen "Gemeinschaft". Den Briefkopf der Haaß-Berkow Truppe zierte seit 1919 folgendes Zitat von Christian Morgenstern: "Man kann das Theater nicht reformieren, wenn man nicht zugleich den ganzen Geist der Zeit reformiert."

Stücke mit einem religiösen, gottesdienstähnlichen Charakter, die sich mit der Frage des Todes auseinander setzten, oder auch die Mysterienspiele des Mittelalters, wurden bei den Wander- und Volksbühnen allgemein bevorzugt. Mit dem Begriff Mittelalter wurden "Reinheit" und "Echtheit" der deutschen Kultur assoziiert. Die Nachahmung mittelalterlicher Kultur in der Vermittlung durch neuromantische Strömungen stand bei den Vertretern der Jugendbewegung hoch im Kurs. In der in Jena bei Diederichs erscheinenden Kulturzeitschrift "Die Tat" heißt es: "All diese Schätze, die in den alten Volkssagen, in den Märchen und Mythen enthalten sind, sollen heraufgeholt werden, denn ihre Symbolik soll ein einigendes Band schlingen um das ganze Volk."

Im Repertoire der Haaß-Berkow-Truppe finden daher sich neben den Szenen aus Goethes Faust I und II auch Mysterienspiele wie beispielsweise "Das

Christgeburtsspiel aus Oberufer in Ungarn" (R. J. Schröer) sowie ein Spiel von der Auferstehung Christi als Teilelement des Redentiner Osterspiels. Hinzu kam ein breites Repertoire an Märchenbearbeitungen für die Bühne wie "Der getreue Johannes" nach dem gleichnamigen Märchen der Gebrüder Grimm, "Gevatter Tod", eine Bearbeitung des Grimmschen Märchens von Max Gümbel-Seiling, "Die zertanzten Schuhe", sowie das Hans-Sachs-Spiel "Das Kälberbrüten".

Im Sommer 1919 wurde für die Thüringer Volksbildungsarbeit die Idee der Wanderbühne an Volkshochschulen verwirklicht. Unter Leitung von Gottfried Haaß-Berkow entstand unter dem Namen "Wanderbühne der Volkshochschule Thüringen" eine Theatergruppe aus 16 Schauspielern, die zwischen 1919 und 1924 erfolgreich im deutschsprachigen Raum gastierte. Das Pilotprojekt dieser Bildungsarbeit war die Mittelalterwoche auf der Wartburg vom 27. Mai bis 3. Juni 1920. Haaß-Berkow führte mit seiner Gruppe am Sonntag, dem 30. Mai 1920, das Paradiesspiel und den Totentanz im Burgsaal auf. Der Totentanz von G. Haaß-Berkow war eine Zusammenstellung von Bilderszenen nach Drucken des 15. Jahrhunderts, das Paradiesspiel von R. Julius Schröer, ein mittelalterliches Bauernspiel über die Erschaffung Adams und Evas, den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies. Beide Stücke gehörten zum festen Repertoire der Spieltruppe.

Die Zusammenarbeit zwischen der Haaß-Berkow-Truppe und Volkshochschule Thüringen wurde von der anthroposophischen Prägung der Mitglieder immer wieder belastet, da sie sich aktiv für die Verbreitung der Philosophie Rudolf Steiners einsetzten und die Volkshochschule Thüringen ihre Neutralität in Weltanschauungsfragen zu bewahren hatte. Während einer Tournee durch Sachsen muß es 1920 zu weiteren Auseinandersetzungen gekommen sein, die dazu führten, daß man sich voneinander trennte, denn über die Aktivitäten der Truppe wird schon 1920 nicht mehr in den Blättern der Volkshochschule Thüringen berichtet.

Nach der Trennung spielte die Truppe in verschiedenen deutschen Städten, bis der überwiegende Teil des Ensembles und Gottfried Haaß-Berkow selbst im Sommer 1926 nach Dornach/Schweiz an die Goetheanum-Bühne ging. Die Truppe beschloß 1927 aus finanziellen Überlegungen, wieder als Wanderbühne auf Tournee zu gehen, bis Haaß-Berkow 1933 die Leitung der Württembergischen Landesbühne in Esslingen übernahm.

Literatur:

Kaufmann, Andreas: "Gottfried Haaß-Berkow als Erneuerer der Schauspielkunst". In: Mitteilungen aus der anthroposophischen Arbeit in Deutschland, 1982/83

Reimers, Bettina Irina: "Die Neue Richtung der Erwachsenenbildung in Thüringen 1919 - 1933", Dissertation, Fakultät für Sozial- und Verhaltenswissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2000